

CLAUDIO MAGRIS

**DIETRO
LE PAROLE**

GARZANTI



ELEFANTI

Claudio Magris.
DIETRO LE PAROLE.

In questa collana, Prima edizione: febbraio 2002.
Copyright Garzanti Editore s.p.a., 1978.
Copyright Garzanti Libri s.p.a., 2002.

INDICE.

Avvertenza.

Lo stelo fra le pietre.
La grande oggettività.
Lo specchio di Proteo.
Oltre la poesia (recensione ai "Frammenti" di Novalis).
Le porte della notte (nel bicentenario di Hoffmann).
Le canoniche della vecchia Germania (introduzione a E. Meirike, "Viaggio di Mozart a Praga").
I tempi delle conchiglie (per gli ottant'anni di Biagio Marin).
La Vita e la vita ("Ondina" di Friedrich de La Motte-Fouqu.).
Gli sbagliati.
Il testamento nel bosco ("I Diari" di Tolstoj).
Lo scudo di Rudiger.
L'acquisto del comarcah (recensione ai racconti di Salgari).
La storia senza fine (nel centenario di Andersen).
La poesia dell'appagamento ("Il Fannullone" di Erichendorff).
Il prigioniero della vitalità (Knut Hamsun).
La scuola di Nietzsche.
Il superuomo senza desideri (recensione agli "Aforismi" di Nietzsche).
Lo sguardo imperiale ("Federico Secondo, imperatore" di Kantorowicz).
La facciata della destra.
Eros e nichilismo (recensione all'"Ardinghello" di Heinse).
Il cerchio del borghese (introduzione al "Nemico del popolo" di Ibsen).
La guerriglia della vecchiaia.
L'avventura sbagliata.
Tamerlano.
Per un catalogo del mondo (recensione alla "Nuova antologia personale" di Borges).
La malinconia del lupo (articolo su "Il lupo dei mari" di Jack London)

L'accidia del superuomo (articolo su "Il magico taccuino" di Timmel).
L'acqua del Lete (nel centenario di Strauss).
Francesco Giuseppe.
L'epigono precursore (articolo su Grillparzer).
L'universo in dialetto (recensione a "Teatro popolare" di Nestroy).
Una storia si chiude (articolo su poesia e dialetto a Trieste).
Il cavaliere oltraggiato (articolo su "Le confessioni" di Wanda von Sacher Masoch).
Dietro le parole (nel centenario di Rilke).
La giostra delle pulsioni (nel centenario di Schnitzler).
Poesia e immediatezza (articolo su la "Wiener gruppe").
Le parole e i desideri (articolo su Peter Hande).
I lari distrutti di Horvath.
Il "revenant" austriaco (articolo su Johannes Urzidil).
Il poeta di due imperi (per la morte di Ivo Andric).
L'aquila bicipite impagliata.
Praga al quadrato (articolo sui racconti di Hrabal).
Clandestini a Praga.
Lirica e Terrore (articolo su Milan Kundera).
Peccato che oggi non sia domani.
Anima ed esattezza (articolo su George Saikø).
L'intervallo e il desiderio (nel cinquantenario di Kafka).
L'amore da lontano (recensione alle lettere a F,lice).
Scrivere e vivere (recensione alle lettere a Ottla).
Sull'orlo del silenzio (articolo su Hofmannsthal).
L a scelta dell'indecisione (recensione a "L'uomo difficile" di Hofmannsthal).
Il testimone imperfetto (recensione a "Il testimone oculare" di Ernst Weiss).
Potere e sopravvivenza.
La testa e il mondo (articolo su Elias Canetti e l'"Auto da f,"").
Nelle regioni inferiori (nel centenario di Robert Walser).
Tenebra e geometria (articolo su Thomas Bernhard).
Totalità e mimetismo (per la morte di Ladislao Mittner).
La vita e la rappresentazione (nel centenario di Mann).
Brecht poeta ingenuo.
L'anima bella con la pistola (recensione a Heinrich B"ll e "L'onore perduto di Katharin Bloom").
Demistificazione all'ingrosso (recensione a "D. Forte, Lutero e Thomas Munzer").
L'intelligenza perplessa (recensione ai saggi di Cesare Cases).
Critica delle istituzioni.
L'innocenza improbabile (articolo su Saba e il suo "Ernesto").
Lo scrittore "Dybuk" ovvero il narratore e il romanzo (articolo su Isaac Bashevis Singer).
La vita irreperibile (articolo sulla biografia di Svevo scritta dalla moglie).

Dopo Osimo.
L'avventura senza nome.
Il significato latitante.
I diversi (recensione a "I diversi" di Hans Mayer).
Il tempo di Carlos (articolo su autobiografia e rivoluzione in Vittorio Vidali).
L'inesauribile catasto del frammentario (recensione ai "Diari" di Musil).

"A Francesco e Paolo".

Avvertenza.

Questo libro raccoglie - per iniziativa dell'editore, al quale va la mia gratitudine - alcuni articoli, scelti fra quelli pubblicati negli ultimi dieci anni in vari quotidiani (soprattutto nel "Corriere della Sera", o in altri giornali e riviste non specializzate; in due casi si tratta di prefazioni editoriali e, in altri due, di articoli già consegnati a una rivista e rimasti inediti per vicende e mutamenti redazionali. Il libro si compone dunque di scritti che risalgono a periodi diversi. Anziché, disporli secondo l'ordine cronologico della loro pubblicazione, si è cercato di raggrupparli secondo un ordine tematico, seguendo il filo di alcuni motivi ricorrenti e reciprocamente legati. Il primo gruppo di articoli riguarda - prendendo lo spunto sia da temi generali sia da singoli testi e autori - il confronto fra classicità e avanguardia, visto specialmente in rapporto al contrasto fra totalità e disgregazione, fra epica e assenza e inoltre tra unità indistinta e differenza individuale, fra Vita e vita. A questa serie di recensioni ed elzeviri si ricollegano altri che, riprendendo il motivo della vitalità e della sua tragico-patetica esaltazione, vogliono tratteggiare in vari esempi e situazioni il dramma dell'anarchismo reazionario, l'avventura sbagliata dei grandi e meno grandi nemici del popolo. Un successivo gruppo di articoli tocca alcuni aspetti della letteratura e della civiltà austriaca, dal dissidio fra esperienza e parola allo stereotipo culturale mitteleuropeo, dalla sintesi di poesia e scienza alla crisi dell'io e alle sue autodistruttive difese. Seguono alcuni scritti dedicati a varie figure e problemi di letteratura e di cronaca culturale contemporanea.

Il testo degli articoli riproduce esattamente quello pubblicato originariamente sul giornale da cui viene tratto, salvo reintegrare i passi eventualmente allora omessi per ragioni di spazio. Di ogni articolo viene ripristinato il titolo originale; comunque vengono indicati in calce ad ognuno, accanto al luogo e alla data della prima pubblicazione, il titolo redazionale col quale l'articolo è apparso sul quotidiano e, per le recensioni, il testo e l'autore cui queste si

riferiscono. Nei due casi in cui non si fa menzione di data n, di luogo di edizione, si tratta dei suaccennati scritti rimasti inediti.

C.M.

Trieste-Torino, giugno '78.

Lo stelo fra le pietre.

Nella "Morte di Virgilio", il grande romanzo polifonico di Hermann Broch, il poeta dell'Eneide si abbandona, con la febbrile e velata chiarezza dell'agonia, ad un fervido e malinconico elogio degli scrittori giovani, della nuova generazione letteraria la cui inquietudine sentimentale e formale s'allontana, con una sofferta e capziosa rottura, dai canoni della classicità. In questo rifiuto d'una tradizione di cui egli stesso si sente il più alto custode e rappresentante, il Virgilio immaginato da Broch scorge un'acerba verità ed una sostanza umana che invece gli paiono sfuggire alle sinuose arcate e alla composta limpidezza della sua musa. Il significato di questo giudizio non si riduce certo ad una valutazione meramente estetica. Del resto tutto il romanzo di Broch, uscito nel 1945 dopo anni di lavoro, è costruito su una dolorosa ma ferma condanna dell'arte e dei suoi valori. Gigantesco ed arcano monologo interiore di cinquecento pagine, il libro abbraccia le ultime ore di Virgilio, il naufragio della sua coscienza che, prima di dissolversi nel Tutto, ripercorre le varie tappe della propria esistenza, rivive gioie ed angosce, risogna l'inseguita e mai raggiunta felicità, rivede gli errori e le colpe commesse ed infine unifica simultaneamente, nel delirio, tutti i piani della realtà, quello storico e quello cosmico, l'infanzia, l'impero romano e il processo universale della creazione, sino a ricongiungersi con la totalità e ad affondare nel suo oceano illimitato.

"La morte di Virgilio" costituisce il più grande sforzo compiuto dal linguaggio per ritrarre il momento della propria estinzione nel silenzio, l'ultimo gesto della forma sul ciglio dell'incommensurabile, la voce sul confine dell'aldilà. Broch contempla la disgregazione della lingua con l'animo religioso di un conservatore nostalgico dell'ordinata unità dei valori in lui il fallimento dell'arte non diviene lo sterile gioco con i frantumi dei significati, bensì la necessaria liquidazione delle parole falsificate, la doverosa distruzione dei simulacri in nome della verità assoluta, del Verbo. Per l'ebreo austriaco Broch, rivoluzionario per amore del sacro come il suo amico Musil, la poesia capta un richiamo ch'essa non può seguire, indica una meta che non le è dato raggiungere e denuncia un vuoto ch'essa non può colmare, specie nelle epoche di caotica transizione come quella contemporanea. Il poeta non può celebrare la bellezza

senza essere empio nei confronti dell'irrisolta sofferenza e non può fingere che l'arte risponda alle smarrite domande della crisi storica senza essere un mistificatore: la condanna dell'inutile estetismo s'accompagna a quella dell'ingannevole impegno ideologico-letterario, che sposta i problemi umani e politici su un terreno su cui essi non possono venir affrontati. L'età augustea fra paganesimo e cristianesimo diviene allora uno specchio dei nostri anni di convulso e incerto trapasso e Virgilio diventa il prototipo del poeta odierno che pone in forse la sua ragion d'essere. Personalità che conosce la grazia, Broch sente l'altissima carica di poesia insita nell'atto finale di chi destina la propria Eneide al rogo: in una splendida pagina del romanzo, il poema virgiliano si spoglia dei nomi, depone ogni fallace nomenclatura glorificatrice ed ogni concreta figura artistica (perchè, ogni forma circoscritta e definita rappresenta una profanazione dell'ineffabile ed una colpevole apoteosi dei vincitori) e torna ad essere mormorio indistinto, poeticità indifferenziata, tacito respiro del mondo.

In questo religioso commiato dall'arte appare quindi strana la lode dei poeti nuovi, degli irrequieti sperimentatori di sentimenti e di rime, che esercitano la loro capacità architettonica intarsiando i frammenti delle rovine. Nell'amaro riconoscimento di Virgilio sul suo letto di morte, Broch ha voluto certamente simboleggiare il contrasto fra lo scrittore classico, portavoce della tradizione, e lo scrittore d'avanguardia, lacerato e intellettualistico Ulisse del nuovo: sia nelle parole elogiative di Virgilio sia in quelle spregiative dei suoi amici che contestano il suo giudizio positivo, i giovani poeti vengono definiti privi di buon gusto, desiderosi di emulazione, originali, sinceri ma ribelli alle regole, smaniosi di temi erotici e di ingegnosità cerebrali, proclivi al balbettio ed all'esibizione lasciva, votati all'immediatezza e al dettaglio, disordinati, imitatori, ignari di distacco e di armonia, incapaci di controllare e di dominare la verità. Si tratta dei connotati più tipici del poeta o dei poeti d'avanguardia: non a caso Lucio e Plozio, due epigoni letterati tradizionalisti che assistono l'amico Virgilio, rinfacciano alla nuova scuola d'essere sradicata dalla terra e di prediligere l'innaturale vita cittadina, ossia d'aver abbandonato la classicità agraria per aderire ad un'alienante civiltà di massa, a una disumanizzazione di tipo industriale. Tramite Virgilio, cantore della natura e dell'idillio agreste, Broch difende invece l'umanità dei moderni e degli sradicati, degli sbandati poeti cittadini. In genere si suole rimproverare allo scrittore d'avanguardia anzitutto una sua presunta carenza di umanità: nelle denigrazioni dei suoi avversari come nelle compiaciute pose ch'essa stessa ama assumere, l'avanguardia appare in una luce di malignità mefistofelica e iconoclasta, di ostentato furore distruttivo, di sogghigno impietoso e sulfureo, di snobistico disprezzo per i valori comuni, di crudeltà proterva e beffarda che abdica ad ogni comprensione globale dell'uomo e non arretra dinanzi ad alcuna dissacrazione. Come Lucio e Plozio, tutti gli spiriti classici, da Croce a Luk csé hanno accusato l'avanguardia di eversione

irrazionale e di riduzione feticistica, di aver abbandonato l'armonia della natura e della forma perenne per un'effimera modernità e per una smodata eccentricità. Virgilio sa di essere "il padre spirituale, il pastore" dei giovani: il rapporto del classico con la generazione successiva è il rapporto di un padre con i figli recalcitranti. Ma il Virgilio di Broch ha la cattiva coscienza del classico che non riesce ad essere un vero padre per coloro che vengono dopo di lui e che capisce come la riottosità dei figli sia dovuta alla sua incapacità di dare e di trasmettere dei valori. Perciò a venir capovolta di significato è proprio l'apparente umanità dell'atteggiamento e dello stile di vita classico: la composta armonia si rivela compassato e freddo decoro, la comprensione globale e unitaria della vita si storce nell'arido distacco di chi non partecipa, l'equità olimpica del maestro non coinvolto nelle contese non è più la serena intelligenza di chi dà ad ognuno il suo, bensì la gretta classificazione del collezionista che è costretto ad uccidere le farfalle per sistamarle al posto giusto nella bacheca.

In punto di morte, afferrato dalla nostalgia per i campi della sua infanzia mantovana, Virgilio capisce la verità della poesia nuova, del "povero stelo costretto ad aprirsi una faticosa via tra le pietre". Roma è di pietra, come lo è ogni città e ormai il mondo intero; lo scrittore moderno e colui che accetta la sfida della realtà che lo circonda, e rinuncia alla dolce finzione dell'idillio campestre - che promette l'illusoria armonia dell'evasione e della fuga - perchè, la poesia germogli sulla verità e non sull'inganno, fra il lastricato d'una maleodorante strada dove tuttavia passino uomini e non nell'amena quiete di una simulazione bucolica. Inorridito dalla disumanizzazione moderna, Virgilio sa ch'essa è la realtà in cui si vive e soprattutto sa che la poesia, voce della verità, non può fuggirla. Ed è proprio nella miseria del presente che risuonano i versi dei giovani, echeggianti di un "amore misero, tenue, personale, terrestre, ignudo e lascivo" ma autentico. La poesia d'avanguardia è dunque "intuizione di una realtà", con tutte le smorfie e la disarmonia provocata dal disordine del reale; l'ordine e la pace del verso virgiliano sono invece, per il loro stesso artefice, vuota bellezza e levigata letteratura, elegante simmetria stesa come un velo artificioso sulla brutalità del dolore e sulla mancanza d'amore.

Il Virgilio brochiano, che vuol bruciare l'Eneide, intuisce inoltre che la verità, per il poeta moderno, non può risiedere nella celebrazione, bensì nel diniego. Egli sa bene come sia passata e finita l'età delle origini, in cui la poesia poteva fondare una civiltà e il nucleo di uno stato e cantare il potere senza scadere nella menzogna: l'arcaica e ristretta unità dei primordi permetteva di magnificare Agamennone e le gerarchie achee, ma a Virgilio la glorificazione di Augusto appare penosa e bugiarda come a Broch sarebbe apparso stridulo un encomio letterario rivolto a un uomo politico del Novecento. Ai poeti giovani il maestro classico riconosce la sincerità: nella dissociata condizione moderna tale sincerità non può esprimersi che nell'appassionata e

livida protesta, nell'irrisoria difesa del singolo, nella negazione, magari querula, arrabbiata e impotente, di un ordine in cui l'individuo perde se stesso. La tenerezza umana illumina il grido dissonante che si fa eco dell'assurda tragedia delle vittime, mentre una gelida indifferenza traspare nella solenne decenza del vate che esalta gli altari, i sacrifici, i lari, le leggi, la stirpe, gli dei e la bellezza delle cose così come sono. Nell'ampiezza dello sguardo classico che sembra posarsi su tutto non c'è posto per il pianto che si ode nell'ombra; nel delirio agonico Virgilio vede la maestà di Roma tramutarsi in una bestialità selvaggia e ferina, nell'elementarità primordiale della foresta di cui la fosca grandezza imperiale è la prosecuzione. Al poeta non è lecito osannare la città terrena ma soltanto la Civitas Dei, anche se della sua luce egli riesce a cogliere solo un tremulo e insignificante riverbero.

"Il Piccolo" 16 maggio 1973.

"Nuovi Argomenti", 32, numero 5
marzo-aprile 1973.

La grande oggettività.

Nella "Coscienza di Zeno" il protagonista rievoca, ad un certo punto, un pomeriggio trascorso sulle rive dell'Isonzo a guardare lo scorrere dell'acqua, il disegno lentamente mutevole delle nuvole e il pendio delle montagne. Nell'armonia di quella luce tersa e di quel vento lieve, che gli ridestano un appagato ricordo e un tranquillo desiderio dell'amore, Zeno capisce di vivere "uno di quegli istanti rari di vera e grande oggettività in cui si cessa finalmente di credersi e sentirsi vittima". Questa grande oggettività, che per l'eroe sveviano significa possibilità di sorridere di s, e dei propri mali ossia di comprendere ed accettare la propria esistenza, è anche, o dovrebbe essere, la condizione della poesia, la sua severa e limpida legge insofferente di ogni smania egocentrica e di ogni declamazione dei propri stati d'animo. La vera e grande poesia non mira certo a porre la piccola persona privata, il labile io empirico e psicologico, al centro della ribalta o sotto il violento fascio di luce dei riflettori del palcoscenico, ma apre l'intelligenza dell'individuo a riconoscere un valore che lo trascende e a subordinare liberamente la propria voce a un canto che è sempre in certo modo un coro, nel quale ogni accento si afferma a patto di intonarsi senza arroganza al ritmo oggettivo della melodia. Lo sapevano gli antichi quando chiamavano ispirazione la capacità di farsi portavoce di ciò che dettava loro dentro una forza che essi sentivano chiaramente distinta dal meccanismo psicologico di appetiti sfoghi, impulsi, brame e tristezze occasionali.

Questa grande oggettività viene messa in ombra dall'attuale culto

dell'immediatezza e della vitalità indistinta, che esalta il proliferare di ogni pulsione affrancata non solo da norme morali ma anche dalla direzione verso un obiettivo preciso e determinato. Si tratta di un'entusiastica e sovreccitata ondata neoromantica, che ritorna a proclamare l'identità di poesia e vita, dalla quale è certo nata l'arte più grande, ma identifica a sua volta la vita con la morbida e umidiccia inconsistenza delle reazioni sensitive, della "libido" ancora indifferenziata, della secrezione epidermica e dell'umore momentaneo. E' l'apoteosi del dettaglio privato, della fisiologia spicciola, della vicinanza promiscua e accaldata, delle lacrime e del sudore. Un romanzo come "Ernesto" di Saba è stato ad esempio celebrato non per la sua capacità di estrarre l'essenziale dal pullulare delle sensazioni ossia per quella capacità di appassionata distanza nella quale consiste la sua grazia, ma per una sua pretesa coincidenza diretta con la sessualità ancor informe e plasmabile dell'adolescenza, alla quale invece Saba guarda con l'incanto e col disinganno della nostalgia, cioè con quell'amore, quel distacco e quell'ironia che sarebbero impossibili sul piano dell'elementarità immediata.

La ritrovata identità romantica di poesia e vita si traduce sovente in un'identità di poesia e sesso. Essa implica indubbiamente un'intensa carica liberatoria nei confronti dell'individualità incatenata da remore e divieti e sottintende una struggente tenerezza per l'oscuro ed anarchico fluire della vita, per l'indefinibile e opaco pulsare del corpo, per l'inquieta dolcezza dei desideri e dei sogni, per i diritti dell'infimo e del minimo o meglio di ciò che i maestosi annali della storia e della morale relegano nel limbo dell'infimo e del minimo. Ma la poesia conferisce significato a questo tenero e palpitante fluttuare, conculcato dagli schemi dei valori dominanti, soltanto se lo sottrae all'indifferenza e all'indeterminatezza, se lo limita e lo definisce, se non affonda e non annega in esso. Con alterne vicende e con alterni risultati, la letteratura sembra ora invece cercare le libertà nell'immedesimazione col grado zero dell'esistenza, nel feticismo totale e nell'abbandono al gorgo delle pulsioni. E' una letteratura che ha avuto ed ha i suoi veri poeti e i suoi retori ampollosi, i suoi profeti solenni e i suoi martiri tormentati.

L'equivalenza di poesia e sessualità mostra infatti due facce apparentemente opposte: da una parte la tendenza al momento indistinto, al desiderio interscambiabile e fungibile ossia spersonalizzato e quindi all'erotismo meccanico e anonimo e dall'altra la restaurazione del culto della personalità, l'ossequio al particolare e al pettegolezzo privato, l'interesse per la curiosità biografica. Si tratta probabilmente di una reazione all'impersonalità predicata dalla voga strutturalista di anni recenti: per molto tempo si è minimizzato il ruolo dell'individuo nell'invenzione poetica, si è sottovalutata l'importanza della personalità artistica nel suo rapporto con le strutture letterarie, si è proclamata l'alterità o l'antitesi fra poesia e vita. La letteratura è stata vagheggiata quale puro gioco alieno da ogni relazione con i problemi del vivere, quale finzione unicamente compiaciuta della propria

coerenza formale, quale menzogna e artificio. Fra le cose e le parole, ed anche fra i pensieri o i sentimenti e le parole, è stato innalzato il muro di una completa estraneità e si è ripetuto con sufficienza il detto secondo il quale la parola cane non morde. C'è stato il culto della parola gratuita, mera pedina di una scacchiera indifferente alla personalità e al destino dei giocatori; un culto della letteratura depurata d'ogni vita e della struttura liberata d'ogni autore.

La reazione a quella liturgia dell'irrealtà poetica è comprensibile e positiva, anche se mostra il carattere coatto e scomposto di ogni reazione: a quella freddezza si sostituisce un calore animalesco, alla distanza dell'artificio una ressa affollata, all'arabesco delle parole che non toccano terra la gravità delle parole che vogliono esibire direttamente gli oggetti come in uno "strip-tease", Anziché, dar loro ordine e senso per farli diventare realmente parte della vita. All'eclissi dell'individualità, favorita dalle poetiche strutturaliste, subentra una riaffermazione dell'io individuale che celebra tuttavia non già l'io intelligibile ma l'io empirico, non l'individuo quale soggetto della conoscenza e dell'elaborazione fantastica bensì l'individuo psicologico, la marea di capricci e cupidigie che Peer Gynt sentiva agitarsi nel suo cranio. Ma Peer Gynt, nel dramma di Ibsen è incoronato "imperatore dell'io" nel manicomio, quando sta per perdere la sua identità; la volubile mareggiata di voglie e di immagini che passa continuamente per la sua testa e alla quale egli si lascia andare, credendo così di obbedire ad un estro poetico, è un vortice di sussulti irrilevanti nel quale egli rischia di dissolversi, riducendosi a una sovrapposizione di strati epidermici privi di un nucleo centrale, come la cipolla ch'egli sbuccia alla vana ricerca di qualcosa che non sia buccia.

Eroe dell'inconsistenza e del capriccio ovvero della libidine istantanea e incerta, Peer Gynt è anche eroe della vanagloria personale e dell'ostentazione egolatrica. Pure gli eroi e le eroine celebrati dall'attuale ideologia dell'immediatezza sono spesso personalità debolmente definite, riluttanti a riconoscere dei significati oggettivi e quindi inclini a porre in mostra gli aspetti più fortuiti delle loro esistenze. Se l'identità di vita e sessualità, che la mezza cultura si affanna ad emancipare dall'amore, vale a dire da una salda determinazione, propende a tradursi in un piatto cerimoniale di gesti anonimi, essa d'altronde favorisce pure il soggettivismo patetico, l'esibizione narcisista di ciò che appartiene alla più trascurabile sfera biografica, il lirismo sentimentale che vuol sciorinare ad ogni costo la propria originalità e l'eccezionalità della propria esperienza o del proprio caso. Dietro la disinvoltura della disinibizione riaffiora il pathos romantico della coscienza infelice, dell'anima bella e del compiaciuto ruolo di vittima: l'enfasi soggettiva ha bisogno di sentirsi bersaglio di macchinazioni vessatorie e repressive o almeno di incomprendimento, sociale o esistenziale; ha bisogno della tribolazione, della querimonia e delle solidali condoglianze. Anziché, puntare a

superare i propri dolori e a lasciarseli indietro, preferisce sbandierarli come un segno di nobiltà. Zeno, in riva all'Isonzo, assapora beato il ricordo e la promessa dei piaceri amorosi; l'odierno paladino del sesso indiscriminato non può fare a meno del crisma morale che gli deriva dal suo atteggiarsi a ribelle, a oppresso e soprattutto a personalità d'eccezione. Ma la petulanza polemica perde e deforma proprio quella ricchezza vitale ch'essa insorge a rivendicare, il respiro e il molteplice richiamo del desiderio, che vuol solo essere ascoltato e goduto in placido abbandono.

Non c'è quasi prodotto dell'industria culturale che non cerchi di riscattare l'impoetico feticismo, l'adesione immediata agli oggetti senza nome e senza significato, con la retorica della rabbiosa infelicità. Ma la poesia è altrove. E' nella facoltà di dare un senso alle cose e di oltrepassarle, è nel potere di dare voce a quella dimensione sovraperpersonale che Borges scorgeva nei momenti in cui la vita gli sembrava sul punto di rivelarsi a fondo: la sofferenza, il piacere, l'avvicinarsi del sonno, l'improvvisa irruzione della gioia, la paura. E' la poesia di un ordine che, egualmente lontano dall'appiattimento anonimo e dalla recitazione privata, colloca l'individuo, inconfondibile ma non esorbitante, nel grande paesaggio della natura e della storia. Il poeta che abbia la misura di questo ordine non porge allora orecchio alla propria reattività psicologica bensì alle varie e innumerevoli voci del mondo; si fa ventriloquo, come diceva Schopenhauer, dei propri personaggi e degli altri uomini, dando espressione e parola a felicità e dolori che sono di tutti e non appartengono a lui più che a qualsiasi altro. In quell'ininterrotto e interminabile poema che è la storia della poesia universale il poeta dunque si dissimula e scompare, nascondendosi e salvandosi nell'opera come i rapsodi nelle strofe dei loro canti, come i costruttori e i capomastri nelle volte delle cattedrali, nelle arcate dei ponti o nel tracciato delle grandi strade o come i boscaioli nel sentiero che il loro cammino disegna e solca, giorno per giorno, nella foresta.

"Da poesia e vita a poesia e nulla"

"Corriere della Sera"

3 aprile 1976.

Lo specchio di Proteo.

Nel "Divano occidentale-orientale", uno dei più grandi libri di poesia di Goethe, la bellissima Suleika, guardandosi nello specchio che le dice la sua inconfutabile bellezza e replicando al monito di coloro che le insinuano il presagio della vecchiaia, risponde che tutto sta eterno dinanzi allo sguardo di Dio e che si può amare questa vita divina, per un attimo, in lei stessa, nel suo fugace e perfetto splendore. Suleika sa di essere soltanto un momento, una forma

transitoria nel fluire incessante delle metamorfosi che premono e incalzano dietro l'ovale del suo sorriso che si vorrebbe immutabile; lungi dall'immalinconirla con un senso di vanità e di caducità, questa consapevolezza di essere la cresta di un'onda o l'orlo di una nuvola le infonde un sobrio sentimento di pienezza e di felicità, le dà la coscienza di incarnare e riassumere concretamente, nella sua irripetibile individualità, il ritmo e il significato dell'esistenza. Suleika, e con lei Goethe, non è n, angosciata n, affascinata dall'informe e dal perenne mutamento; è paga della forma, perchè, è solo in quest'ultima che avverte lo scorrere incommensurabile della vita e la possibilità di abbandonarsi alla sua armonia, senza irrigidirsi in alcuna difesa e senza protendersi ad alcuna dissoluzione. Si sente così pienamente inserita nella vita proteiforme e mutevole che non ha bisogno di affrettare o forzare la propria metamorfosi, così come Goethe non ha bisogno di spezzare il metro e la rima della quartina per afferrare la melodia aperta e potenziale del divenire e per identificare con essa il suo canto.

Questa intonazione classica ci appare lontana e irreparabilmente diversa, non per la perfezione della sua forma bensì per la sua familiarità con l'informe; non per la sua superba capacità di ordine e di chiusura, ma per la sua temeraria e innocente confidenza con l'aperto, col dissolvimento, con la caotica instabilità di tutte le cose, con la libertà della vita ignara di barriere e di catene. Il regno di Proteo, il regno dell'inafferrabile e dell'incerto alla cui riconquista la più alta letteratura moderna s'è gettata con caparbio coraggio, sembra costituire per la poesia classica un'incontrastata e serena dimora. Il poeta moderno è stato spesso visto, con entusiasmo o con riprovazione, come il liberatore-profanatore che sfrena le forze del caos che apre le porte al disordine della totalità vitale e fa saltare le dighe opposte al minaccioso dilagare delle acque profonde. Il poeta moderno, scriveva Glauco Cambon alcuni anni fa, appare impegnato in una continua lotta con Proteo, sempre pronto a raccogliere la sfida dell'elemento fluido ed anarchico e a penetrare nel caos come Bloom nel bordello, rinunciando alle difese approntate dalla civiltà e dalla repressione per misurarsi con le potenze oscure, come il vecchio re celta di Yeats che si batte a colpi di spada contro i marosi.

Ma questa lotta, che fa grande la letteratura moderna, non è una lotta con Proteo ossia contro di lui, bensì per Proteo: non per incatenarlo in una forma definita e circoscritta, come fece l'eroe greco col camaleontico vecchio del mare, ma per liberarlo dalla stretta della civiltà che sempre più lo imprigiona e lo blocca, per coadiuvare il processo della metamorfosi senza il quale non c'è vita n, libertà. La poesia moderna è l'assillante ricerca di metamorfosi sempre più improbabili, una guerra di resistenza e di liberazione contro l'immobilità e l'irrigidimento sempre crescenti, una caccia al movimento e alla trasformazione, tanto più accanita quanto più si avverte l'affievolirsi del mutamento e l'isterilirsi della vita. L'esistenza contemporanea non è minacciata dall'imprevedibile licenza di Proteo, ma dalla sua scontata cattività; non

dall'impeto delle acque profonde, ma dalla bonifica che le inaridisce e prosciuga; non dall'anarchia del desiderio ribelle, ma dalla sua disciplinata integrazione. L'ideologia e la critica conservatrice accusano l'arte moderna di indulgere all'informe e all'inconcluso, mentre il vero nemico dell'artista contemporaneo è la difficoltà di giungere all'opera aperta, di cogliere nelle immagini nelle forme e nelle strutture l'incessante mutare della vita restia a ogni delimitazione e le innumerevoli relazioni ed analogie che collegano in una rete senza fine i più lontani punti dell'universo e i più diversi lampi del pensiero. La grande poesia moderna è un'impavida e faticosa lotta per sciogliere e rimettere in movimento le possibilità della vita cristallizzate e immobilizzate, per creare nell'opera e nel linguaggio quello spazio aperto che appare sempre più insidiato e impedito dall'organizzazione della realtà. Se nel "Finnegans Wake" l'arte di Joyce sembra arrestarsi, com'è stato detto più volte, dinanzi a un suo limite estremo, questo limite estremo non è costituito dal dissolvimento della forma nella vertigine della metamorfosi, ma dall'eccesso di sforzo cui viene sottoposta la forma per farle acquisire il senso del fluire che la rapisce e la trascende, dall'enorme costo della grandiosa operazione necessaria a Joyce per ottenere ciò che a Goethe si offriva quasi a portata di mano. Pure Suleika, nel "Divano", è donna vento o farfalla non meno di quanto H.C. Eanvicker sia anche una collina o Anna Livia Plurabelle un fiume, ma per esserlo non ha bisogno di alterare il suo volto o di infrangere il suo specchio; nella sua stessa forma effimera e perfetta Suleika coincide col gioco del mutamento e del divenire e cioè con le potenzialità informi e latenti. L'arte classica possiede familiarmente il senso della propria indefinita apertura, che rinvia a tutto ciò che sta dietro e oltre di essa, e può permettersi di esprimere questo senso anche senza ricorrere all'abnorme, all'eccezionale e all'infrazione: nella mazurka di Natascia, in "Guerra e pace", Tolstoj condensa in semplicità e armonia tutta l'anarchia, lo struggimento, l'imprevedibilità, l'incoercibile desiderio e l'inquietante energia della vita inafferrabile e demonica. Per lo scrittore classico, il sentimento della vorticosa mobilità universale è così intenso da poter essere rintracciato e avvertito anche nell'apparente ingenuità e nella cosiddetta norma, perchè, non c'è aspetto della vita che non sia investito della conturbante complessità di tutta la vita medesima.

Lo scrittore della crisi può cogliere l'anarchia dell'esistenza soltanto nelle sue esplicite ed accentuate manifestazioni anarchiche, soltanto nella dichiarata violenza dell'infrazione e del sommovimento. In ciò consiste non già il suo limite ma la sua grandezza e soprattutto la sua nobiltà. Conculcata e inceppata dalle sapienti repressioni della vita formalizzata e organizzata, la metamorfosi non è un'esperienza direttamente e immediatamente fruibile, ma è un bene raro che va strappato con la fatica, col calcolo e con la violenza, non si offre più al limpido sguardo di Suleika, ma solo alla difficile e paziente tattica dell'eversore ingegnoso. E' necessaria la frattura, la costosa e programmatica

anomalia, la presenza materiale dell'informe e dell'incerto per rianimare una vita, la cui normalità quotidiana risulta appiattita in uno stereotipo rigidamente definito e uniforme. L'arte moderna assolve in tal senso a una funzione umanistica e liberatoria più urgente di quella esercitata dall'arte classica, in quanto si batte - laboriosamente e tortuosamente - per fare intravedere agli uomini un significato che forse al tempo della solidarietà e della corrispondenza fra la realtà e la poesia si lasciava cogliere, pur imperfettamente, anche senza l'arte e che forse ora ha maggior bisogno dell'arte per poter balenare, come una dissonante promessa di rinnovamento, su una realtà immota che lo ignora.

La lotta per Proteo è difficile anche perchè, è caduta non solo la solidarietà fra la poesia e il reale, ma pure quella fra l'opera poetica e l'istituzione o meglio la società letteraria. L'artista non può più contare, se non vuole venirne irrimediabilmente bloccato nel suo lavoro, su quell'unità sostanzialmente positiva che sino all'Ottocento stringeva in reciproco potenziamento autori maggiori e minori, scuole critiche e circoli culturali, Hoffmann e gli onesti scrittori o critici romantici anche di terzo e quart'ordine che s'incontravano con lui nei caffè e nelle bettole berlinesi. La società letteraria costituisce oggi invece un modello perfettamente tautologico di produzione e consumo intellettuale che riproduce se stesso e le proprie mansioni autorizzando quelle minime variazioni dei processi di autoregolamentazione che consentono la sua funzionalità e che sono quasi sempre rappresentate da pianificate rotture tecnico-stilistiche e da rissose contestazioni parimenti programmate. La letteratura, ridotta a razionalizzazione, peraltro poco avanzata, del proprio apparato strumentale, è forse oggi la massima espressione della staticità, il volto più immobile del reale. A soffrirne sono soprattutto i valori che sembravano caratteristici della cultura contemporanea e atti a salvaguardare il senso della mobilità, del processo, del rinnovamento: l'apertura del testo e la sua disponibilità, la sua continua integrazione da parte del lettore, la stessa eteronomia del prodotto artistico che, subordinando il suo significato ai molteplici elementi della realtà esterna, garantiva il suo carattere fluido, dinamico, mutevole e perciò sempre nuovo. Il meccanismo del mercato letterario tende a comprimere la dimensione dinamica dell'opera e ad impedirne quindi una libera lettura, l'integrazione da parte del lettore viene organizzata a priori, e indirizzata lungo binari puntualmente prestabiliti. Ferocemente chiuso e finito, il prodotto letterario codifica e riempie anche il suo alone e la sua eco, anche quello spazio che si spalancava perfino intorno all'opera più tradizionale, ovvero lo spazio nel quale il lettore proiettava le proprie risposte individuali. perchè, esista un'opera aperta occorre anzitutto ch'essa si presenti come un'immagine della vita e un discorso sul mondo, trovandosi così necessariamente inserita nel processo delle reazioni, dei consensi, delle idiosincrasie, dei malintesi, delle cose che si trasformano insieme ai sentimenti ch'esse suscitano; se essa si

presenta solo quale ordigno, congegno funzionale e applicazione di regole tutto è già scontato a priori, e dunque concluso e finito, nonostante il dosaggio del vuoto e del frammentario, innocui e controllati come i margini di tolleranza concessi dai regimi totalitari. Gli ultimi decenni dimostrano quanto sia difficile che all'interno della società letteraria nasca uno scrittore, e soprattutto, all'interno dell'inconsistente produzione lirica media, un poeta. E' naturale che a quest'impero della staticità e della sua riproduzione corrisponda l'insofferenza per la forma e l'individualità, la difficoltà di cogliere il respiro della metamorfosi nella forma individuale e la conseguente nostalgia per l'informe immediato, che arriva alla mistica degli indistinti. Nella "Bhagavad-Gita", l'antico poema sanscrito ripubblicato in questi giorni in Italia, l'auriga divino spiega all'eroe Arjuna come la vita sia un continuo trapassare e trascolorare di forme che si dissolvono e s'identificano, ma questa rivelazione del grande fluire non indebolisce nell'eroe il senso della sua persona, dei diritti doveri e valori che s'incarnano nella forma finita della sua singolarità; finito il discorso del dio, egli s'accinge a combattere per la sua bandiera. Lo spettatore di "Nashville", il geniale epos cinematografico della vita livellata, accoglie invece alla fine come una catarsi la stupida canzonetta scandita dalla folla del festival, che riassorbe nella banalità collettiva ed eterodiretta anche la tragedia individuale appena avvenuta, l'assurdo omicidio della cantante che diviene immediatamente oggetto di consumo anonimo. Pur nel suo aspetto più sciocco e insensibile, è il coro che seduce e solleva, come se quella vita, che Goethe scorgeva nel volto di Suleika, balenasse ora non nei volti della strada, ma soltanto nel loro confondersi e cancellarsi.

"Corriere della Sera"
9 giugno 1976.

Oltre la poesia.

"La poesia degli antichi - scriveva August Wilhelm Schlegel nel 1808 - era quella del possesso, la nostra è quella della nostalgia". Con questa celebre frase, suggeritagli dal pensiero del suo geniale fratello Friedrich, il teorico del romanticismo tedesco definiva non soltanto la poesia romantica, ma anche una condizione psicologica comune a tanti artisti dall'inizio dell'Ottocento sino ad oggi: la tensione sempre inappagata verso un oggetto sempre sfuggente, l'aspirazione ad un assoluto irraggiungibile, il desiderio che si tormenta e si compiace della sua stessa inquietudine, la poesia intesa quale nostalgia dell'infinito e soprattutto quale dolore per lo scompenso fra parola e realtà, soggetto e mondo, sogno e risultato. E' una poesia che ha trasmesso ai nostri giorni il rifiuto della norma e l'illusione di una fantasia senza legge;

raccolti intorno alla loro rivista "Athen,um" (1798-1800), i primi scrittori romantici hanno dato infatti l'avvio a una rivoluzione letteraria che non si è ancora conclusa e che ha cercato soprattutto di abbandonare i canoni oggettivi e le regole della ragione, di uscire dai protettivi argini di una retorica garantita da secoli per avventurarsi nell'informe e impreciso territorio di una vita che non si voleva più limitare e determinare nella forma, bensì inseguire e mimare nella sua inafferrabile caoticità. Ogni opera romantica punta a cogliere la totalità del cosmo rappresentandone tutti i volti, rievocandone l'intero passato e profetizzandone l'avvenire; questo struggimento per una pienezza impossibile induce l'artista romantico a svalutare ogni opera d'arte concreta, e anzitutto la propria, quale tappa insoddisfacente e provvisoria di un cammino senza fine, denominato appunto "poesia universale progressiva". Ironia romantica è questo senso nichilistico di relativizzazione d'ogni creazione poetica compiuta, che riduce ogni realtà a frammento ed è incapace di procedere oltre il frammento eppure riesce a comporre, col mutevole mosaico dei frammenti stessi, un incessante caleidoscopio del fluire della vita.

Il più grande poeta romantico, autore delle opere più complesse e tecnicamente più composite ed elaborate del romanticismo, è un poeta di frammenti. Vissuto fra il 1772 e il 1801, segnato da una precoce malattia che lo votò a un'ipertesa sensibilità, avvezzo ad un'appassionata consuetudine con la morte fin dalla scomparsa della giovanissima amata Sophie, Novalis il cui vero nome era Friedrich von Hardenberg, incarna nella sua stessa esistenza, in una romantica simbiosi di vita e poesia fuse in un unico soffio spirituale, un destino esemplare di poeta romantico e moderno. Il fine cui mira la sua fantasia, titanica e insieme gentile, è quello di ricongiungere ciò che la riflessione (e la civiltà) ha scisso e separato; la poesia deve ricostituire l'età dell'oro, la mistica e ineffabile unità del cosmo e del cuore che la storia e il pensiero hanno lacerato. Press'a poco negli stessi anni, la filosofia idealista tedesca compie l'ultimo grandioso tentativo della cultura occidentale di ricomporre l'unità del reale e del pensiero, di risolvere il conflitto fra il particolare e la totalità, fra l'immediatezza del molteplice e l'astrazione che la risolve e la riscatta. Tra filosofia e letteratura dell'età romantica c'è stretta corrispondenza e solidarietà; Fichte e Schelling sono in relazione d'amicizia con i massimi poeti romantici, i quali traducono le loro intuizioni in una poesia che non vuole essere soltanto poesia bensì la "summa" filosofica e sentimentale di tutta la vita riassunta e risolta in poesia.

Non a caso Enzo Paci, nella sua ricca introduzione ai "Frammenti" di Novalis li paragona e li ricollega, in un rapporto di affinità e di opposizione, all'"Enciclopedia" di Hegel. I "Frammenti" novalisiani sono infatti una multiforme e aforistica enciclopedia della vita e della cultura, che cerca di raggiungere la sintesi e l'unità fra natura e spirito, mondo e pensiero affidandosi non al rigore della dimostrazione logica ma all'illuminazione intuitiva e al procedimento dell'analogia, che individua e stabilisce legami e

parentele fra tutte le parvenze ed i fenomeni dell'esistenza. Novalis cerca infatti di superare, nel volo della fantasia che istituisce nessi fulminei e improvvisi, le categorie intellettuali che disgregano l'unità della vita e cerca di superare soprattutto il principio di contraddizione, scoprendo dovunque l'identità universale di tutte le cose (e anche l'identità fra pensiero e realtà, fra spirito e natura). La fantasia svela così la coincidenza degli opposti e l'antica familiarità di ogni apparenza del mondo, nel quale lo spirito si trova sempre a casa: ogni viaggio è un ritorno in patria, l'immenso reame del molteplice ossia la natura non è che un poema filosofico, l'odissea dello spirito che ritorna a casa e a se stesso, mentre la filosofia non è che questo desiderio di trovarsi dovunque in patria unito al metodo che insegna a realizzarlo.

Nella sua grande opera poetica, gli "Inni alla notte" (1797-99), Novalis aveva celebrato nella notte il regno che non conosce confini e distinzioni, l'amplesso dell'amore universale che identifica tutto con tutto, mentre nei "Discepoli di Sais" (1798) la frammentaria e iniziatica sintesi di poesia e scienza sfociava nella semplicità misteriosa della fiaba in cui si rivela l'identità del vicino e del lontano, dell'ignara ingenuità e della consapevolezza filosofica che ad essa ritorna. Opera di tutta una vita, i "Frammenti" abbracciano i campi più disparati dell'esistenza e della cultura: dall'autobiografia alla filosofia, dalla psicologia alla religione, dalla sociologia alla politica, dalla fisica alla magia, dalla matematica al diritto, dalla medicina al linguaggio e, naturalmente, alla poesia. Ma la poesia, più che oggetto di numerosi aforismi, è lo spirito che guida e anima tutto il libro, è anzi lo spirito stesso del mondo, il soffio poetico che anima l'universo e che solo la matematica sembra racchiudere nelle arcane armonie del numero: dietro e oltre ogni poesia compiuta e concreta aleggia, per il romantico, la "Poesie", palpito infinito e indefinibile che nessuna opera riesce a catturare e rispetto al quale dunque ogni opera, letteraria o filosofica, non può essere che un frammento. Anche il grande romanzo di Novalisé "Enrico di Ofterdingen" (1799-1801), che doveva rappresentare la formazione di un poeta ovvero la sua esperienza totale della realtà e la sua coincidenza con la circolarità dell'universo e la simultaneità di tutta la vita, rimane necessariamente un frammento, aperto e inconcluso. La parola di Novalisé che cerca di oltrepassare se stessa e i propri limiti, s'avvicina infatti al silenzio, a quella pienezza indicibile che confina pericolosamente col nulla e che accomuna l'estasi poetica al naufragio della poesia che vuol trascendersi ma, per farlo, non ha altre forze all'infuori di se stessa. Se il poeta di Novalis è Orfeo, Orfeo non è tuttavia soltanto il canto che si perde nel buio e nel tutto, ma è anche il cantore-legislatore che muove le pietre e ammansisce le fiere è colui che dà agli uomini leggi, valori e sapienza. I frammenti densissimi di spirito poetico si compongono allora in un poema filosofico, che illumina con straordinaria acutezza i più vari aspetti della vita dell'uomo e soprattutto della vita moderna: i rapporti fra poesia e

società borghese, l'insinuante mercificazione cui l'organizzazione sociale sottopone i valori poetici, la vertigine dell'io individuale sempre sul punto di perdersi nel caos delle cose, la necessaria artificiosità della nuova letteratura che deve misurarsi con l'artificio presente nell'esistenza, la corrispondenza fra realtà storica e interiorità, che fa della malattia e dei processi patologici uno dei terreni nei quali si manifesta con maggiore verità la condizione dell'uomo contemporaneo. L'angelico Novalis è un grandissimo poeta e psicologo della malattia, la vaga e indistinta poesia vitale, che egli raffigura nel simbolo gentile del fiore azzurro, s'identifica a poco a poco con la tortuosa profondità dell'inconscio, con l'oscura proliferazione di quel tessuto interno nel quale l'elemento psichico si confonde con quello fisico, in un'unica corrente di energia. Figlio del Settecento, Novalis è, come quasi tutti i primi romantici, un'intelligenza colta e chiara che cerca di portare luce in quelle caverne, ma è costretto a fare i conti con l'incalzante realtà del negativo. Dietro il suo fiore azzurro s'intravedono, sia pure ancora lontani, i tulipani neri dei "poètes maudits".

"Un fiore azzurro come bandiera"

"Corriere della Sera"

25 luglio 1976.

Le porte della notte.

In uno dei suoi celebri "Racconti notturni" pubblicati nel 1817 Hoffmann narra la storia di un giovane poeta, Nathanael, perseguitato da un'ossessione che risale ad un trauma psichico subito nell'infanzia e cioè dall'incubo di una figura spettrale e minacciosa, l'uomo della sabbia, che è sempre in agguato nella sua mente ed emerge distruttivamente nei momenti essenziali della sua esistenza, lacerando la sua personalità ed impedendogli di vivere, di essere felice e soprattutto di trovare l'equilibrio sessuale ed amoroso. Il racconto, che più tardi destò l'ammirazione di Freud, segue le varie fasi della malattia di Nathanael, i tentativi di guarigione e le ricadute, sino all'esplosione finale della follia omicida e suicida. Ad un certo punto della novella Nathanael sembra liberato dalla sua allucinazione, ma, accorgendosi di averne bisogno per poter scrivere le sue poesie, si sforza di ridarle consistenza e vigore, per farne oggetto di un componimento poetico che raffiguri la sua impossibilità di amare. Ricreato intenzionalmente a fini letterari, il fantasma riprende corpo sino ad annientare l'incauto apprendista stregone.

Grande scrittore romantico che cerca istintivamente nell'arte l'essenza della vita, Hoffmann - nato il 24 gennaio 1776 a K'nigsberg e morto il 25 giugno 1822 a Berlino - ha una chiarissima coscienza del pericolo che la fascinazione dell'arte può rappresentare per l'integrità e l'armonia della vita. Molti dei

suoi personaggi sono degli artisti e quasi sempre degli artisti falliti, sia perchè, inermi dinanzi al caotico traboccare della loro incontrollata ipersensibilità sia perchè, tutti protesi verso un'arte assoluta e perciò disumana, che divora l'esistenza nel suo fuoco purissimo e spietato. Nathanael fonda sulla malattia la sua vocazione poetica, alla quale sacrifica la fidanzata e se stesso, e un'aura delittuosa avvolge quasi tutte le figure di pittori e musicisti; il consigliere Krespel è dilaniato fra il tenerissimo amore per la figlia e l'anarchica passione per la musica che causerà la morte della figlia medesima. L'arte è insieme verità e distruzione: affiora dalle profondità dell'inconscio ed esprime la totalità dell'anima con una pienezza ignota al razioicinio dell'io cosciente, sottraendosi tuttavia così ad ogni norma e ad ogni freno e travolgendo i precari meccanismi difensivi con i quali la razionalità e la coscienza cercano di arginare il disordine della vita. Nelle proprie parole il poeta non riconosce la propria voce, ma sente risuonare quella di uno sconosciuto; l'incontro col sosia è sempre l'incontro con un altro e con un nemico.

Protagonista del romanticismo, Hoffmann ne incarna le febbrili tensioni, pur preservando da ogni confusa indeterminatezza la sua fantasia, visionaria ma soprattutto chiara. La sua vita breve e tumultuosa sembra bruciata in un'incredibile intensità di esperienze: la professione di magistrato prussiano; l'attività di direttore d'orchestra, scenografo, regista teatrale e recensore musicale; i romanzi, i racconti e i testi musicali composti nel giro di pochissimi anni; lo studio delle nuove scienze dell'anima e dei fenomeni notturni della psiche quali il magnetismo, l'analisi dei sogni, il sonnambulismo, il vampirismo, l'isteria e la perdita dell'identità, le fervide amicizie con i massimi scrittori, filosofi e scienziati dell'età romantica; gli amori appassionati e sfrenati, le bevute, le serate alla taverna e le burle capricciose, l'impegno politico dapprima contro Napoleone e poi contro l'oscurantismo della Restaurazione; le difficoltà economiche, gli affetti familiari, la brama di vivere e la tabe dorsale sopportata con beffarda noncuranza. Minacciato dalla propria vitalità e dalla propria eccitabilità, Hoffmann se ne distanzia ritraendosi nel personaggio di Kreisler, prototipo dell'artista moderno. Kreisler è un musicista che non riesce a comporre per l'eccesso di sensibilità che gli impedisce ogni distacco creativo e gli impedisce perfino di ascoltare la musica, in quanto ogni suono continua ad echeggiare nella sua mente entrando in stridulo contrasto con tutti gli altri: la chiave dell'arte è divenuta la dissonanza. Per eseguire un brano musicale Kreisler ha bisogno dell'alcool e di altri stimolanti che lo liberino dalla censura dell'intelletto e gli offrano una realtà artificiale: è un eccentrico clown che per vivere deve esibirsi davanti agli ottusi borghesi, odiati con protervia adolescenziale, e che declassa l'ispirazione a sovreccitazione nevrotica. Hoffmann denuncia la degradazione della genialità artistica a bizzarra anomalia; in un altro racconto, uno scolaro di Tartini strimpella

estasiato il suo violino traendone stridenti cigolii. L'artista moderno dà voce alla parodia dell'arte oppure a una grande arte demonica, che celebra solo i valori negativi e apre le porte della notte, della morte e del buio indistinto. Pur distorta nella caricatura o alterata nella crudeltà, l'arte resta la voce di una lancinante protesta contro la tirannide di una norma sociale irrigidita. Il colpevole disordine dell'arte viene strenuamente opposto al mortale ordine della scienza, del quale Hoffmann intuisce con straordinaria chiaroveggenza il rigore totalitario. La scienza, nei racconti di Hoffmanné rappresenta la contraffazione e la repressione della vita; rappresenta un gelido disegno di pianificazione totale del mondo, volto a spegnere le resistenze e le diversità individuali. Nella novella "Il Magnetizzatore" la nuova scienza del profondo guarisce, ossia riconduce nei binari delle regole sociali, una malata - e cioè una ragazza che ha infranto quelle regole, allontanandosi dal fidanzato per amore di un altro uomo, e che soffre di una grave nevrosi causata dal senso di colpa. La scienza al servizio del potere la cura facendole dimenticare l'amato, grazie a una cura ipnotico-magnetica, e restituendola al fidanzato. Nell'"Uomo della sabbia" l'automa femminile costruito dallo scienziato risveglia in Nathanael un desiderio erotico mai provato per la donna in carne ed ossa che deve sposare. Alla disumanità della norma l'arte può opporre soltanto un impotente e perciò istrionesco diniego, ignaro di valori alternativi; essa quindi è pura negazione, è un rifiuto della falsa morale che scade nell'amoralità. L'artista moderno respinge tutti i contenuti socialmente positivi e si rifugia nel flusso del sentimento senza oggetto, e cioè nella musica, oppure nei contenuti negativi. L'arte coincide con l'Erosé e questo a sua volta s'identifica con una forza vitale cieca e distruttiva, col processo della natura che perennemente plasma e dissolve le forme individuali: l'amore, nei racconti di Hoffmanné è quasi sempre l'aggressione di don Giovanni, l'espansione di un'energia che ne annienta una minore, una sorta di combustione chimica. La conoscenza è conoscenza di questa danza mortale sull'abisso e la poesia è il ritmo di questa danza stessa. O meglio, non la poesia, ma la poesia moderna: al ritratto dell'artista demonico e acherontico della società borghese Hoffmann contrappone la nostalgia per l'arte della società arcaica che celebrava valori e sentimenti di tutti, di cui ognuno poteva godere e fruire come il garzone che, in un racconto, copia un quadro di Dürer scarabocchiandolo col carbone su un pezzo di carta, per farlo vedere alla moglie che ha dovuto restare alla fattoria. Hoffmann ritrae invece se stesso, in una novella scritta alle soglie della morte, nella figura del pittore il cui più bel quadro è una tela bianca.

Hoffmann è il poeta di questa crisi e di questa negatività. Ironicamente nostalgico del mondo esteriore, si getta in un viaggio vertiginoso nel profondo dell'interiorità e dell'inconscio, consapevole che lo spazio dell'avventura poetica moderna è ormai l'opaco e incerto territorio dell'anima. La sua narrativa si insinua nei meandri del sogno, insegue con temeraria audacia stilistica i processi delle associazioni d'idee e il meccanismo delle analogie,

riproduce i crepuscolari fenomeni psichici che avvengono sotto il limitare della soglia della coscienza, individua e coglie gli atti mancati, le condensazioni, le rimozioni e le censure operate dal linguaggio. Nei due grandi romanzi, "Il gatto Murr" e soprattutto "Gli elisir del diavolo", il tempo si frantuma in una serie discontinua di brandelli fra i quali il narratore si muove brancolando, la vita si disgrega in una tragica assurdità, personaggi ed eventi affondano in un'ombra che li trasforma e li cancella di continuo, mentre le tenebre della follia insidiano ogni speranza di felicità e di significato. "Gli elisir del diavolo" sono uno dei primi e più grandi romanzi della scissione dell'io: l'infernale ridda narrativa si svolge all'interno di una personalità sempre sul punto di lacerarsi e di perdersi ma sempre in lotta contro tale dissociazione, mentre nel "Gatto Murr" la sorniona vicenda di un gatto filisteo s'intreccia, straniandola, alla straziata vicenda dell'artista votato alla schizofrenia. Amato da Gogol, Dostoevskij, Baudelaire, Balzac e Poe, Hoffmann è un geniale precursore del romanzo moderno, anche se le sue fantasmagorie sono radicate nel cuore della provincia tedesca con i suoi personaggi arcigni e taciturni, ammantati nel rigido decoro di fogge antiche. Turbato da Fichte ma consolato dal pensiero di Schelling, Hoffmann intravede in alcuni racconti uno spiraglio di luce nell'ebbra visione di un'identità universale, che unisce e immedesima tutte le apparenze del mondo, uomini animali piante e nuvole, in un'unica realtà sempre nuova e sempre uguale come i giochi d'acqua d'una fontana, ma la sua nota dominante rimane l'insensata solitudine dell'individuo. Gli spiriti olimpici, come Goethe e Hegel, lo accusarono di compiaciuto disordine, ma i surrealisti lo respinsero vedendo invece nella sua opera lo sforzo della ragione che vuol penetrare nel turbinio dei sogni e sbrogliarne il filo. Come tutti i grandi scrittori, Hoffmann è infatti un poeta dell'ordine, che si cimenta col caos per dargli una forma e s'addentra nell'oscurità con l'intento di farvi luce e di liberare la verità nascosta, anche se questa è la verità della disillusione. In uno dei suoi ultimi racconti incompiuti, un vecchio nevrotico, convinto che la natura, adirata con gli uomini, abbia fatto sparire dovunque il verde, viene guarito da quest'idea fissa mediante un sagace psicodramma, ma il "materno verde" nelle "cui braccia" egli alla fine teneramente si rifugia è anche il verde della terra in cui Hoffmann scriveva quest'estrema parabola, si accinge a ritornare.

"Un viaggio nei racconti di Hoffmann"

"Corriere della Sera"

24 gennaio 1976.

Le canoniche della vecchia Germania.

La canonica luterana è stata una delle culle della grande poesia tedesca:

pastori e soprattutto figli di pastori ossia inquieti transfughi dalla parrocchia natia, studenti di teologia e vicari di provincia hanno fornito alla vecchia Germania i quadri di una letteratura tortuosa ed appartata, tragica ed idillica. L'abito talare è stato spesso la divisa di questo idillio contorto e struggente. Nell'apparente pace di un angolo regionale o di un collegio di campagna, l'idillio tedesco è stato sovente il dimesso e composto manto di un'interiorità caotica e agitata, il gesto tranquillo e represso teso ad amministrare una lacerazione nascosta; nella frazionata Germania dei particolarismi locali e della rigida stratificazione dei ceti l'idillio è stato il contegno imposto ad una smaniosa ed impotente ribellione, il velo gettato su un'eccentricità riluttante ed inetta ad assumere un ruolo attivo nella compagine sociale. La Germania dei consiglieri segreti e dei referendari, delle fanciulle dalle trecce bionde e delle finestre gotiche, dell'orgoglio di ceto e della passione antipolitica è la Germania ancora segnata dalla struttura del sacro romano impero: divisa in minuscole circoscrizioni municipali, reciprocamente ignote e straniere, fossilizzata in un immobilismo sociale ossequiente al culto del passato e all'inalterabilità delle cose. Questo paesaggio spirituale, che Heine definì "deutsche Misere", miseria tedesca, sancisce l'inconciliabilità fra l'anima e la realtà, fra la coscienza sensibile e la società, fra l'etica e la politica: in tale compresso universo, l'interiorità profonda si rifugia nelle avventure silenziose del proprio cuore e si estrania dal mondo nella forma più radicale e cioè rifiutandosi di contestarlo o di modificarlo, per non accettare alcun rapporto con esso. L'ossequio esteriore diviene il gesto del distacco e del disprezzo e alla fine della complicità; l'interiorità dilaga nella dimensione verticale del profondo, entro argini esterni circoscritti e rispettati - quando non addirittura invocati quali dighe per contenere l'anarchia dei propri stessi sentimenti. Come il don Chisciotte interpretato da Luk csé l'eroe della drammatica e timida provincia tedesca (in una Germania che non è tanto nazione unitaria quanto un agglomerato di province e di periferie senza centro) ha un'anima troppo grande per poter inserirsi nell'angusto mondo che la circonda e d'altronde troppo ristretta per poter accogliere e rispecchiare in se stessa quel mondo esterno.

La canonica luterana offriva all'intellettuale tedesco un vagheggiato asilo per questo sdoppiamento della persona, per questo divorzio fra interiorità ed esteriorità. In Germania inoltre il protestantesimo costituiva pure una sanzione spirituale a quello sdoppiamento medesimo: già Lutero aveva assegnato alla libertà soltanto lo spazio immenso ma ben delimitato dell'esperienza interiore, mentre aveva demandato al principe ossia al potere lo spazio del mondo e della politica, tetri regni del male che si poteva e doveva frenare con l'autorità; in tal senso il luteranesimo aveva esercitato un peso determinante sulla formazione della coscienza etico-politica tedesca, come osservò in un suo memorabile saggio Carlo Antoni e com'è stato ribadito pure da Marcuse. Anche la vita di M"rike passa per quella strada maestra della "deutsche Misere" percorsa da tanti

lacerati interpreti del "destino tedesco", come lo chiamava il Gundolf, o meglio, come diceva Thomas Manné "disperatamente tedesco": gli studi di teologia ad Urach e a Tübingen la parrocchia nella cittadina di Clever-Sulzbach, l'insegnamento in un collegio femminile a Stoccarda. Ben presto tuttavia l'erudizione teologica e il colletto talare si rivelano, alla coscienza sensibile, un abito soffocante più che una veste in cui ripararsi: fra i grandi orfani della teologia tedesca basta pensare a Hlderliné spezzato e bruciato dall'intensità della sua esperienza spirituale.

M"rike non fu travolto, ma riuscì invece a trasformare la sua fragilità e la sua inquietudine in elementi costitutivi della sua esistenza quotidiana, con i quali e forse grazie ai quali vivere la propria vita, come il nevrotico si aggiusta e si aiuta con le sue malattie. In questo senso la sua parabola umana, sofferta, composta e suo malgrado compromissoria, ha potuto diventare un simbolo dell'ambiguità della "deutsche Misere" e la purissima grazia della sua poesia ha potuto venire grossolanamente confusa con la levigata tenuità dell'ornamento. Luk cs. avvezzo a tagliare con l'accetta i nodi gordiani della miseria tedesca, lo definì infelicamente un "nano leggiadro" e Nietzsche affermò impulsivamente di considerarlo "debole", mentre un secolo di storia della critica lo ha costantemente innalzato ai sommi vertici dell'arte, addirittura accanto ad un Goethe. E' stata proprio la profonda ed inquietante grazia di M"rike, di cui la novella mozartiana costituisce l'esempio supremo, a trarre in inganno i lettori frettolosi. Temperamento agitato e febbrile e fantasia affascinata dalle corde demoniche dell'esistenza, M"rike tende peraltro a dissimulare l'angoscia ed a smorzare il pathosé tende cioè a risolvere nell'armonia il richiamo del caos e della dissoluzione. Alla melodia orfica e conturbante che sentiva fluire attraverso l'Essere misterioso e perciò inumano, M"rike ha cercato di imporre un'umanissima consapevolezza del limite e un pacato senso di responsabilità: l'abito talare, portato con silenziosa e talora insofferente perplessità, fu quasi il simbolo di questo pudore contrapposto al disordine e di questo ritegno che non teme di travestirsi da moderazione filistea pur d'arginare la seduzione del nulla e del naufragio cosmico. Anche il Mozart della novella rappresenta il trionfo dell'armonia sull'insinuante assillo della tenebra, l'altissima misura di vita e di poesia che contiene nella trepidante e scherzosa gentilezza l'urgere della disperazione e della morte. In tal senso M"rike, come ha visto Leonello Vincenti in un suo memorabile saggio, è una schietta voce di umanità e civiltà.

Dietro l'idillio parrocchiale e provinciale si spalanca lo sconfinato e desolato territorio del demonico e della distruzione, che finisce tuttavia per essere recintato dalla lieve geometria della compostezza borghese. M"rike è l'"ipocondriaco" il quale, come dice la sua poesia omonima, vede "solo in rapido volo il multiforme mondo": il distacco della contemplazione estetica garantisce a chi osserva senz'afferrare (inebriandosi di profumi, visioni, immagini e riflessi ossia di parvenze effimere e sfuggenti) la durata e l'intensità del

desiderio, mai frustrato e spento nel possesso. "Ma laggiù in fondo," prosegue l'ipocondriaco, "odo di continuo la morte affilare la falce." Anche Mozart ed Eugenia avvertono, nel dolce abbandono corale della festa e nel purissimo incanto dell'arte, l'avanzare della morte. La transitorietà del mondo, che M"rike esprime nell'aerea melodia della lirica e nella fluida immagine dell'acqua o in quella opprimente e circolare del silenzio meridiano, sembra trascinare la stessa individualità del poeta nel limbo dell'inesistente: la poesia di M"rike si fa allora tensione ricettiva ed immobile, s'affida ad emozioni auditive ed olfattive che sottolineano la passività del soggetto. L'individualità si protende verso la propria estinzione nel ritmo della vita universale, nell'indistinto mormorio di fonti e montagne: la lirica di M"rike predilige la notte, stregato regno dell'indifferenziato che ignora la discontinuità e la distinzione delle forme, privilegia la quiete e la stasi, il silenzio in cui fermenta una vita oscura ed ancora informe, ancor immersa nel grembo dell'universale. In questa luce non è strano che l'Eros appaia una forza irrazionale e travolgente, antitetica ad ogni ordine morale: le canzoni per Peregrina, ossia quelle dettate dalla passione per Maria Meyer, la strana vagabonda che trascinò il poeta in una breve storia di esaltazione, abbandono e tradimento, traducono il caos sentimentale in un'ardita e sognante immaginazione visionaria, che ricorda come l'appartato poeta svevo fosse anche, secondo quanto è stato detto, "un compagno europeo dei Baudelaire e dei Poe". Hugo Wolf, il quale musicò tanti "Lieder" di M"rike, comprese a fondo la straziante e smaniosa carica passionale-fantastica che si celava dietro la bonomia provinciale dello scrittore. L'idillio del "Vecchio gallo del campanile", umoristica e rasserenata poesia della familiarità, o la malinconica rassegnazione del prolisso romanzo "Il pittore Nolten" vanno letti come controcanto difensivo alla pericolosa e distruttiva seduzione degli occhi femminili nei quali la coscienza affonda e si perde.

M"rike è certo anche un epigono del classicismo tedesco e della sua equilibrata moderazione, è anche una voce del "Biedermeier" e cioè di quell'età della restaurazione che predicava il vangelo della dimessa rinuncia e della blanda armonia. Ma la tranquilla staticità antipassionale celebrata dalla stanchezza di questa stagione epigonale diviene in M"rike la luminosa e immobile epifania dell'oggetto, la rivelazione della sua essenza nascosta e del suo splendore. Un celebre verso della sua poesia "Ad una lampada" ha dato luogo ad un ancor più celebre dibattito critico che ha visto impegnate personalità quali Heidegger, Staiger e Spitzer: il verbo "scheinen", riferito alla bellezza, può significare "splendere" ("ma ciò che è bello risplende beato in se stesso") oppure "apparire" ("ma ciò che è bello appare beato in se stesso"). Il segreto della bellezza resta enigmatico, fra lo splendore e l'apparire, ma sempre comunque in un'aura incantata: dietro M"rike si profila l'oggetto fermo ed assoluto di Mallarmé,.

La novella mozartiana, secondo Mittner "indubbiamente la più bella di tutto

l'Ottocento tedesco", raggiunge un perfetto equilibrio fra l'eleganza e l'angoscia, la garbata socievolezza e la solitudine interiore, l'amore per la festa della vita e il rabbrividente presagio della morte. Mozart, nel fulgore della vita e dell'arte, e prossimo a morire e ne ha qualche oscuro presentimento; il "Don Giovanni" è la sua opera più tragica ed inquietante, che si apre sull'aldilà e sul Giudizio. Eppure Mozart è il genio dell'armonia e della grazia, dell'amabilità che ammansisce l'orrore sino a farne il lieto ingrediente di una spumeggiante conversazione amichevole. M^orike è riuscito a cogliere la profondissima leggerezza mozartiana calandola fin nei minuti dettagli della sua novella: la gioconda pienezza di vivere palpita nella vivacità dell'affetto coniugale, nella tenerezza per Eugenia prossima alle nozze, nell'arte della danza e della cucina, nella fanciullesca golosità che induce Mozart a rubare un'arancia nel parco del conte nella fresca sensualità, nel candore della tavola imbandita e nella fraterna coralità dell'amicizia, nelle piccole debolezze della carne inquieta e peritura, nelle ristrettezze economiche familiari e nella magnificenza del salone aristocratico. L'amore della vita, tenerissimo nella sua immediatezza, avvolge ogni oggetto ed ogni particolare nella nobiltà della gioia che sa affermare se stessa oltre la coscienza del tragico e della fine; il piacere più infantile e sensuale si riscatta per la consapevolezza della fragilità che lo accompagna. Per M^orike, Mozart diviene il simbolo di quella gioia di vivere più nobile e più profonda del dolore perchè, si esprime nonostante esso e al di sopra di esso, di quella sorridente armonia quotidiana più vera di ogni scomposta tragedia. Il piacere, la gioia del vino e del canto, vibra nella consonanza dell'amicizia e del rapporto con gli altri; la cornice di un Settecento aristocratico e civile fornisce a questo piacere un congeniale sfondo di limpida eleganza, così come la mutevole simmetria della festa acquatica rende l'amabilità e la caducità di questa vita vissuta con ardore e con taciuta tristezza. Mozart è l'artista fanciullesco ed infantilmente godereccio ma capace di rinunzia e di distacco, è l'arte che risolve il dramma in pura proporzione e gioco di forme, in cui di quel dramma si conserva l'eco e l'essenza. Un gioco nel quale l'eccezionalità del genio sgorga dalla semplicità quotidiana e ritorna a confluire in essa e nel quale un nascosto legame collega ogni cosa, la grandezza della musica, l'imminenza della morte e un'arancia dorata rubata distrattamente da un giardino.

"Introduzione" a E. M^orike", "Mozart in viaggio verso Praga"

Rizzoli

Milano 1974.

I tempi delle conchiglie.

A Marin è legata, nei suoi momenti essenziali, la maggior parte della mia vita: in questi ultimi tredici o quattordici anni non c'è stato nessuno, tranne mio padre, cui io sia ricorso per trovare forza e chiarezza come mi è accaduto con Marin. La mia testimonianza è quindi forse troppo personale e particolare per poter essere generalizzata quale ritratto di un uomo di cui ho conosciuto direttamente soltanto la grazia e non le cadute, che certo non mancano, o quale profilo di un personaggio ormai leggendario, incline a porsi al centro ed a prendere e da cui invece io ho soltanto ricevuto. Ma le esperienze autentiche non sono mai unicamente private ed hanno sempre una validità intersoggettiva, che dev'essere trasmessa se non si vuole che vada perduta: anche il significato morale della poesia non è altro che il dono di saper trasmettere l'individuale, trasformandolo nel patrimonio oggettivo di tutti. Oggi che si festeggiano gli ottant'anni di Marin ed i sessanta del suo lavoro poetico, la dichiarazione d'un debito personale nei suoi confronti può forse contribuire ad indicare il senso della presenza di Mariné il valore ch'essa ha per tutti noi e che potrebbe avere in misura ben più netta se l'obbligata ovvietà degli omaggi culturali, le taciute insofferenze per le troppe celebrazioni ufficiali, le intemperanze dell'uomo assecondate dall'insicurezza della società letteraria e le invidie malcelate dall'ossequio non minacciassero di offuscare la realtà di Marin. Seguendo giustamente gli autorevolissimi e definitivi giudizi espressi sulla sua rara grandezza poetica (penso ad esempio alle pagine di Pasolini) e indulgendo alla favolosa mitografia dell'uomo, si è fatto di lui quasi un mostro sacro, d'indiscussa statura ma d'ingombrante presenza.

Marin incarna invece oggi la verità e la concretezza della nostra tradizione, la continuità viva della nostra storia, l'unico ponte fra il passato e il domani, l'unico retaggio attuale dei valori della cosiddetta triestinità. Non mi riferisco solo al piano dell'arte, ai risultati poetici che assegnano a Marin un posto notevole nella lirica del Novecento ed uno a mio avviso predominante in quella di oggi, ma anche al piano del dialogo e del dibattito quotidiano. Cinquant'anni mi separano da lui e quindi, ovviamente, un intero vocabolario culturale ed esistenziale. Eppure, ogni volta, nei nostri incontri ho sentito e visto Marin arrivare, certo con un linguaggio ed un tono che non potevo più sentire miei, alla chiarezza e alla verità. Il linguaggio ed il gesto appartenevano ad un tempo andato, come un abito o un modo di leggere ad alta voce, ma l'ordine ed il rigore del giudizio erano quelli di un classico. Come ogni vero classico, Mariné pur assillato dalla sensualità e dalla brama di vivere, sa che la propria morte non è la morte dei valori, e che il tramonto del proprio mondo, com'egli ha scritto in un articolo di replica ad una pagina disperatamente malinconica del nostro grande Arturo Carlo Jemolo, non s'identifica con alcuna decadenza oggettiva. Aver vissuto da vicino, tradotta e calata nei problemi quotidiani che non riuscivo a risolvere, questa classicità, quest'accettazione oggettiva della legge, ha costituito per me un'esperienza indelebile, la rara e protettrice fortuna di chi riceve e conserva in se stesso

la forza di padri autentici. Se c'è qualcosa di vero nell'antiletterarietà della nostra tradizione, ossia nella sintesi di cultura e vita, io ho vissuto questa tradizione, attraverso Mariné nella sua forza operante e nella sua realtà quotidiana, perchè, nessuna delle tante lezioni tecniche e concrete che devo a Marin è stata disgiunta da una lezione umana e morale. Credo di non offendere alcuno dei maestri che più mi hanno aiutato nei miei studi, se confesso che forse a nessuno devo tanto, anche dal punto di vista specifico del mio lavoro, come a Mariné il quale ogni volta sapeva che per risolvere il problema di una pagina, di un articolo o di un libro occorreva risolvere anzitutto qualche blocco della persona e proprio da tale consapevolezza traeva il suo severo rigore. Quel rigore che, nella vita, non ha sempre avuto per s., sopraffatto dal vitalismo vociano, dall'esuberanza prepotente ed egocentrica, dalla smaniosa "antica brama" che gli ha fatto commettere tanti errori, anche a suo danno. Marin è l'uomo che, per s., è incapace di controllarsi e di amministrarsi, sì da disperdere qualche indimenticabile tesoro in un improvvisato intervento dinanzi a poche persone e da sciupare qualche occasione di rilievo, come fece con lo sfasato discorso tenuto all'Università in occasione del conferimento della laurea "ad honorem". Appunto perciò credo non sia inutile testimoniare di quanto rigore Marin sia capace, di quanta capacità di trasferirsi in un'alterità e di sostenerla con lucidissimo affetto.

Ho parlato poco della poesia, sia perchè, la durata impersonale dell'opera mal sopporta la consuetudine dei festeggiamenti sia perchè, avrei solo qualche minimo dettaglio da aggiungere o da obiettare ai due o tre saggi fondamentali sull'argomento. Certo, a parte l'imparagonabilità delle due sfere, vi è una singolare analogia fra la persona e la parola di Marin. Segnate ambedue dall'ebbrezza di un'identificazione totale col proprio mondo sentimentale, sembrano sollevarsi entrambe al piano di un canto indifferenziato, di un'esistenza vissuta come poesia. V'è certo qualcosa di inquietante e quasi di mostruoso in questa instancabile proliferazione dell'opera e della vita di Mariné che paiono talvolta assomigliare a una manifestazione abnorme della forza naturale, a una crescita instancabile e divoratrice, capace di assumere le forme più varie. Mariné che in una delle indimenticabili feste gradesi per il suo compleanno ha detto una volta di sentirsi un golfo, che abbraccia e rinchiede anche l'anima e la persona degli altri, sembra aver vissuto e vivere più vite, in un'inquietante e demonica dilatazione del proprio io.

Innocente e prevaricatore, ingenuo e insaziabile, solidissimo nella sua fanciullezza al contempo accorta e sincera, Marin non sa distinguere n, rinunciare. La chiarezza da professore austro-ungarico che egli ha per gli altri si converte in accettazione completa di se stesso. Così egli non saprebbe mai decidersi a rifiutare i due terzi caduchi dei suoi versi anche se l'ultimo terzo è più che sufficiente a fare di lui un purissimo poeta, ne si renderebbe mai conto della differenza che intercorre fra le sue prose descrittive sensuose e liricheggianti, inesorabilmente invecchiate, e i suoi stupendi ricordi

autobiografico-politici, freschissimi, attuali e pervasi dal respiro di una totalità umana e poetica che può ancora insegnarci la misura di una vita integra e completa e che ci aiuta quindi a rispondere, come una ricchissima riserva di forza e di sicurezza, ai problemi del nostro presente. Come una favola di Kipling, l'opera di Marin è infatti una risposta, una sfida alla paura; chi gli sta vicino si sente infatti sorretto contro ogni ansia insinuante, riscaldato e animato dal fuoco del suo tramonto regale. Anche la poesia di Marin è una grande risposta all'ansia della lirica moderna, al suo smarrimento dinanzi al potere della tecnica. L'assoluta coerenza linguistica dell'opera di Mariné che corrisponde senza saperlo ai requisiti da laboratorio della lirica contemporanea, supera d'un balzo la problematizzazione e la crisi; da vero classico Marin viene a trovarsi, quasi senz'accorgersene, oltre le "impasses" dell'avanguardia alle cui intuizioni ideologiche egli pur non riesce a star dietro, perchè, il suo canto è libero dalle lacerazioni viscerali e soggettive che emergono, travestite da assiomi razionali, in ogni pathos della morte dell'arte. L'ottantenne Marin non saprebbe teorizzare le difficoltà oggettive della poesia di oggi, ma il suo sguardo che va "al de là de la diga" sa che il dramma di quelle difficoltà è una feconda premessa di poesia, non un capovolgimento totale.

La bellezza della poesia di Marin è la perfezione delle cose che hanno bisogno di molto tempo per crescere e formarsi, rispecchia i tempi lunghi delle sue amate conchiglie che assumono lentamente sul fondo del mare la loro levigata e impeccabile simmetria; e una bellezza da cui sembra spirare la saggezza di Hokusai, il pittore giapponese che si proponeva di arrivare all'essenza del disegno quando avesse raggiunto i cent'anni. Anche Marin ha avuto una maturazione tarda, distesa: negli ultimi dieci anni ha prodotto, qualitativamente e quantitativamente, ben di più che nei primi cinquanta. Credo abbia imparato tardi molte cose; qualche volta penso che Marin a cinquant'anni non avrebbe potuto darmi neanche lontanamente quel che mi dà ora. Del resto lui stesso, che ringraziò un nostro caro scrittore d'avergli inviato una sua opera con una lettera in cui diceva "Ho letto il libro. Mi vergogno di me", sa bene quali sono stati e sono i suoi momenti di morte e deve averlo saputo quando ha fatto stampare e ristampare gli splendidi scritti del figlio Falco caduto nel '43, che si possono ben definire una dura lettera ai padre, scevra dalla mitomania e dalle deformazioni di quella kafkiana. Se la poesia di Mariné come gli ha scritto in una lettera Gianfranco Contini, è "un'enorme liturgia di se stesso", l'"Amen" che Marin ha pronunciato per s, ha sbloccato qualcosa dentro ognuno di noi, ci ha donato la regalità e la pace di quelle acque indorate dal suo tramonto, di cui dice un suo verso. La regalità e la tranquilla affermazione di s, si sono risolte in una lezione di autenticità, in un dialogo aperto di continuo allo scambio reciproco della verità integrale, anche di quella più sgradevole. E' una misura di libertà, senza la quale non potrei neppure stendere queste righe, cui ricorro di continuo, con l'egoismo dei figli che vanno dai

genitori non per far loro un piacere ma perchè, ne hanno bisogno. Ma è un segno che i genitori sono vivi e hanno ancora tanto da dare. Credo che, accostato senza preclusioni e senza corrive indulgenze, Marin possa assolvere per ognuno a questa funzione autenticamente paterna, proprio perchè, egli ha il senso di essere, come ogni valore umano, una funzione. Ma questa è solo la testimonianza personale di un'amicizia, che può dire solo quel che sa e che ha vissuto; che può solo raccontare come oggi un uomo tanto più giovane senta la necessità di andare da un vecchio di ottant'anni ogni qualvolta si trova in disarmonia e corre il pericolo di "scancellarsi", per usare un verbo caro a Marin.

"A Biagio Marin nel suo ottantesimo compleanno"

Amm. prov. di Trieste, Trieste 1971.

"Il Piccolo"

30 giugno 1971.

La Vita nella vita.

In un racconto di padre Browné Chesterton parla della tristezza che c'è in tutte le cose pagane. Per lo scrittore cattolico, pagano non significava certo il sereno trionfo della forma o l'armonia del mare ellenico, bensì un brumoso e lamentoso paesaggio da elegia anglosassone, il segreto pianto di tutto ciò che è soggetto a svanire senza trovare un senso che trascenda il dolore della sua esistenza terrena; la parola evocava la nebbia, la pioggia ed il vento che sferzano desolati le pagine della letteratura sassone, malinconico addio al paganesimo morente e tetro abbandono alla caducità. Alle lacrime di una natura ignara di salvezza e di progresso Chesterton opponeva la letizia dell'anima cristiana tesa alla liberazione e al futuro, fiduciosa nel mutamento e nell'attesa di colui che deve venire. Pagine apparivano non già la gioia o la sensualità, ma l'accidia e la vanità di una schiavitù senza storia. Anche il gusto romantico e preromantico avvolge di lugubre e procellosa mestizia le selve e le acque del mito; nel citato racconto di Chestertoné padre Brown si muove fra boschi autunnali e cimiteriali come quelli cantati da Ossiané il finto bardo celta inventato o reinventato a tavolino da un letterato settecentesco innamorato del primitivo. La malinconia degli elementi senza figura e della natura senz'anima n, storia pervade non a caso una delle più pure e delicate fiabe romantiche, la novella "Ondina" scritta da Friedrich La Motte-Fouqu, nel 1811 e apparsa ora in Italia a cura di Lelio Cremona, che l'ha tradotta e introdotta con penetrante e intelligente finezza.

Storia di un amore impossibile, Ondina è un tenero canto del dolore insito in tutto ciò che vive unicamente a livello biologico. E' il capovolgimento di una nostalgia cui la poesia, specie quella moderna, ha dato voce con ben maggiore frequenza. E' la storia di una ninfa che abbandona la vita felice del fondo

delle acque, senza dolori n, problemi ma anche senza mete n, significati, per acquistare un'anima, per innalzarsi al piano della storia e del progresso dello spirito. La porta che la fa uscire dall'immemore e monotona pace della natura ed entrare nella rischiosa avventura dell'anima è costituita dall'amore, l'amore per un uomo fisicamente effimero eppure spiritualmente immortale. Dal profondo iridescente e cristallino delle acque, dove l'esistenza è un lieve e sussurrante fluire, Ondina si strugge per desiderio dell'amore, dell'anima, dell'immortalità individuale e cosciente, salirà alla superficie e andrà a vivere sulla terra, diventerà la leggiadra e affettuosa figlia adottiva di due poveri pescatori, amerà e sposerà il cavaliere Uldbrando. Sarà il sacramento cristiano del matrimonio a fare della ninfa una creatura umana.

La poesia moderna ci ha abituati ad un altro, opposto desiderio: alla nostalgia della coscienza per l'informe e l'indistinto, per il vasto grembo della natura, per l'indifferente calma degli animali inconsapevoli di lacerazione e di dolore. Sembra che la pressione delle cose sull'individualità si sia fatta così intollerabile da indurre questa a desiderare il naufragio e l'oblio - per annegare la dolorosa sensazione della propria esistenza separata dal tutto della Vita - o a invidiare chi non avverte questo peso perchè, non si sofferma sulla propria identità. Nietzsche vagheggia gli animali marini che riposano rotondi e beati fra gli scogli, Mann mitizza le creature dai capelli biondi e dagli occhi azzurri che vivono felicemente paghe dell'attimo, Rilke e Borges contemplanò affascinati lo sguardo degli animali che si apre tranquillo e senza veli ingannevoli sulla nuda verità dell'essere ed anche il vecchio Saba, persuaso che l'uomo sia "troppo e troppo poco", si convince che siano gli animali a "dire il fondo" della vita. La saggezza viene cercata nella Vita, nel grande fluire che scorre immutabile e impassibile al di là d'ogni individuo. Come ha notato Cremonte, è l'acqua che impersona questo indifferenziato grembo salvifico e distruttore, che la fantasia romantica guarda con attrazione ed orrore. Nel grande richiamo l'individuo si smarrisce e si perde, e prova angoscia ma soprattutto desiderio di questa dissoluzione. Se nella metamorfosi antica v'era per lo più la tristezza dell'uomo che s'imbestia o l'oscuro gemito della bestia che cerca d'innalzarsi, nel mito moderno l'uomo si precipita con gioia nel gorgo e gli Ulissi ambiscono a naufragare fra le sirene. L'intollerabile tensione storica induce l'intelligenza ad abdicare a se stessa, esorta l'io a rituffarsi nell'elemento originario; il più grande e lucido aedo del nichilismo, Gottfried Benné esperto delle nuove magie tecniche e artificiali della società tardo-borghese, fa balenare dinanzi agli occhi dello stanco Io conscio il miraggio della regressione marina. Tutta la nostra età altamente razionalizzata sembra ritornare a celebrare la Vita a spese della vita, il fluire globale e amorfo a costo della concreta e irripetibile esistenza individuale. In tal senso la nostra cultura appare vitalistica, e cioè sensibile alla mistica della totalità piuttosto che alla realtà dei singoli, comunque si chiamino queste totalità e di qualsiasi tipo ne siano i profeti che sottolineano il seducente primato delle

anonime comunioni, biologi o ecologi, sociologi o sacerdoti degli allucinogeni. Come nel mito romantico, è la persona che viene subordinata all'abbraccio dei vari corpi mistici, uno dei quali è una società così livellatrice dell'individuale da confondersi con la natura. Comunque si atteggi, il grembo corale appare uno stadio superiore nel quale il singolo tende a cancellarsi - tutt'al più con un brivido di paura, come gli eroi romantici che si abbandonano alle silfidi del bosco o alle sirene dei mari e dei laghi o alle principesse dei regni sotterranei.

"Ondina" racconta invece un'altra storia e un'altra tensione. Il desiderio va dall'uniforme natura all'individualità della storia, dall'amore indefinito al sentimento concreto, dal tenue svanire delle alghe senza traccia all'immortalità personale, dalla sfera biologica all'anima, dalla malinconia delle forme mutevoli al sorriso della passione obiettiva e irripetibile. Non è una strada senza dolore: l'anima è pesante da portare, la dignità della storia viene conquistata e pagata col buon combattimento quotidiano, l'aerea lievità del palpito elementare deve conoscere il fardello del corpo e della coscienza: il prezzo dell'individuazione, della piccola vita che preme per esistere, è alto. Come per la Sirenetta di Andersen anche per Ondina avere un'anima significa perderla per amore degli altri. Ondina conquista un'anima così umana e così pura da finire vittima delle leggi che regolano il mondo degli uomini: conoscerà l'infedeltà e la crudeltà, la menzogna e la durezza delle gerarchie sociali che calpesteranno la sua capacità di amare e la respingeranno nel limbo dal quale è uscita. "Ondina" è la storia di una creatura non umana che s'innalza fino all'anima e di creature umane che decadono sino quasi a perderla. Ma, prima ancora, è una storia d'amore con tutto l'imprevedibile e mutevole gioco di malizia e d'innocenza, di capriccio e di dedizione che scandisce la vita dell'amore, qui simboleggiata dalle irrequiete metamorfosi dell'acqua. Se Ondina è turbata ed attratta dal mondo degli uomini, Uldbrando è affascinato e intimorito dall'oscura malia del profondo, che gli invia ombre e larve di sogni incerti. Ma l'incanto di Ondina è felice e gentile, è la pausa del cuore che fa stare finalmente inoperosi il blasone e la spada del cavaliere, insegna dell'azione ma anche del rango e del potere. La metamorfosi, che restituisce Ondina ai flutti dopo l'infedeltà di Uldbrando o la scioglie infine in acqua che fluisce intorno alla tomba dell'amato, non è la demonica vertigine dello scorrere della natura che tutto cancella ma è un estremo pegno di fedeltà, il pegno dell'anima contrapposto all'indifferenza vitale. Il poeta romantico, per il quale la religione è solo un'accorata sentimentalità, non può imporre alcuna letizia alle lacrime delle cose ma riesce a cogliere, nell'elegia della natura senza nome, la tensione ad un volto, ad un'individualità che si vuole insostituibile.

"Ondina e l'anima"

"Corriere della Sera"

28 agosto 1975.

Gli sbagliati.

Dittatore mite e bonario, Cesare cercò di perdonare e di ringraziare i propri avversari politici, ma fece strangolare Vercingetorige. Non si può fargliene colpa, perchè, non sapeva, e forse non poteva capire, che anche Vercingetorige era un uomo, pur non essendo un romano. Questa difficoltà di riconoscere gli uomini sembra ripresentarsi di continuo. In un recente articolo sul "Corriere" Giuseppe Montalenti si sofferma, nell'ambito della discussione sull'aborto, sui casi nei quali si ha la certezza che la persona concepita sia affetta da minorazioni gravissime e incurabili. Non ho, ovviamente, nulla da obiettare alle precise argomentazioni scientifiche di Montalenti, che fa un elenco dettagliato delle malformazioni accertabili già nelle primissime fasi dell'esistenza di un individuo. Mi sembra tuttavia sorprendente il tono col quale vengono presentati questi casi clinici, i conflitti di coscienza che essi instaurano e la tragedia che essi rappresentano. Montalenti parla della nascita di un "individuo gravemente tarato" come di una "iattura, "talvolta" per l'individuo stesso, sempre per i genitori e gli altri familiari, nonch, per la comunità, alla quale in ultima analisi risalgono le responsabilità morali e "materiali" della cura e del "mantenimento" di questi individui "incapaci" di provvedere a se stessi e bisognosi di cure" (i corsivi sono miei).

Dopo aver notato come la "selezione naturale" provveda spesso ad eliminare, nel caso di aborti spontanei, gli "individui sbagliati", soggiunge: "Quindi, provvedendo all'eliminazione di altri individui sbagliati, casualmente sfuggiti alla selezione, non si fa altro che completare, perfezionare un processo naturale". Dunque la soppressione di un minorato non appare più il gesto disperato di chi ritiene, a torto o a ragione, di risparmiargli una vita di dolore, non è una tragica decisione dettata dall'amore per quell'individuo e attuata per il suo e solo per il suo interesse; non è l'eutanasia, che la legge non può ammettere per gli arbitri pratici cui essa potrebbe dar luogo ma che merita rispetto e sospensione di giudizio morale per la sofferenza che coinvolge chi l'accetta. L'individuo sbagliato, cioè il minorato, il focomelico, il malato mentale e così via, nell'amplissimo ventaglio di menomazioni e inferiorità nel quale i cosiddetti sani relegano tutti coloro cui essi negano la dignità umana, riceve o no il diritto di esistere non in base alla preoccupazione per la sua sorte, bensì alla preoccupazione per i fastidi e gli oneri arrecati alla società: spese, necessità di mutare situazioni sociali e istituzioni pedagogiche e così via.

Questa logica, che nell'articolo di Montalenti è applicata soltanto in riferimento ai casi estremi e drammatici, è la medesima che presiede

all'accettazione disinvolta e sbrigativa dell'aborto in generale: anche in questo caso l'esistenza di una persona viene subordinata ai sentimenti che altri provano nei suoi riguardi, ai moti affettivi o viscerali che essa suscita o meno.

La vita di un uomo è una curva ininterrotta dal momento del concepimento a quello della morte, una curva che procede verso il potenziamento per poi declinare verso il progressivo impoverimento biologico e intellettuale, che è esposta alle aggressioni del talidomide, della denutrizione, delle carenze affettive o dell'emarginazione sociale e non conosce soluzioni di continuità.

Fra il cosiddetto neonato (salutato dal fiocco rosa o azzurro e portato incosciente al fonte battesimale) e un uomo di vent'anni c'è più differenza di quanta ce ne sia tra il medesimo neonato e lui stesso al settimo mese di gestazione o fra questo settimo mese e il quarto, o fra il quarto e il secondo e così via. Ciò che varia è il rapporto affettivo e sociale che gli altri instaurano con questo essere: si è più legati a un figlio di tre anni che a un figlio di tre ore, si soffre diversamente per una persona a seconda che muoia nel pieno delle sue qualità e dei suoi rapporti con noi oppure in uno stadio di età o di malattia che l'abbia da tempo esclusa da ogni relazione attiva. Ma la reazione sentimentale di un uomo non è il metro della realtà di un altro.

Per evitare guai all'accomodante pragmatismo cattolico, qualche ingegnoso teologo scoprirà forse che l'anima viene insufflata al secondo o al terzo mese di gestazione, ben sicuro che comunque è impossibile dimostrare il contrario; i confessori sono sempre stati indulgenti in tema di aborto, come su tutto ciò che accade e svanisce in silenzio, ben più preoccupati di condannare il concubinato, il divorzio, i liberi modi di amare. Ma se dell'anima si può parlare impunemente, è per fortuna più difficile misconoscere la verità del corpo, così splendidamente rivendicata da Pasolini, uno dei pochissimi nostri poeti capaci di testimoniare l'integrità del vivere.

Dietro il dibattito sull'aborto sta una realtà che trascende anche questo problema, sta la giustificazione e l'accettazione delle cose così come sono, lo spaventoso culto borghese dei fatti. Non si tratta di infierire su chi commette l'aborto sotto la pressione di barbariche situazioni sociali; quando nel "Faust" Margherita, sola e disperata, uccide il neonato essa desta solidarietà e comprensione, che non implicano approvazione o indifferenza nei confronti dell'infanticidio.

La prima colpa dell'aborto risiede certo nella nostra società feroce che addossa ogni responsabilità alla donna, che emargina e rifiuta la ragazza madre, che trascura ogni iniziativa per porre realmente i figli naturali o abbandonati in condizioni di parità, che ostacola i mezzi anticoncezionali, è dello stato che non persegue l'aborto quand'esso viene praticato nell'ovattato silenzio di cliniche frequentate da rispettabili borghesi e gestite da stimati professionisti. Ciò che però è stridulo nella campagna per l'aborto è la disinvoltura igienista, il tono allegro e baldanzoso che riduce una situazione

tragica alla rivendicazione della libertà di fumare in classe o a una misura igienico-profilattica. Una settimana fa, in un dibattito a Trieste, il pubblico, compatto, rideva e si divertiva come all'avanspettacolo.

Combattuta con questo spirito, la campagna per l'aborto è una delle forme in cui si palesa quella persuasione totale delle coscienze, cui stiamo assistendo, ad accettare qualsiasi cosa. Un premio Nobel per la medicina ha paragonato l'interruzione della maternità alla distruzione dell'abbozzo di un edificio rispetto a quella di un edificio completo, scordando che l'uomo è qualitativamente diverso da un progetto architettonico, sia esso Santa Maria del Fiore, le rovine di Cnosso o il palazzo della Rinascente. L'indifferenza appare paurosamente estensibile a piacere; stiamo forse avvicinandoci a poco a poco a un grande massacro, al momento in cui nemmeno l'attuale iniqua distribuzione dei mezzi di sostentamento potrà garantire l'attuale ingiusto equilibrio: la "selezione naturale", ovvero il dominio dei più forti, assumerà l'aspetto diretto del massacro e la nostra coscienza sarà pronta ad allargare il novero degli "individui sbagliati", a stabilire chi sia sbagliato e rispetto a chi, quale sia il quoziente di capacità affettiva e intellettuale necessario per riconoscere agli altri la dignità umana, chi sia irrecuperabile, a chi sia lecito disconoscere ogni scintilla di personalità.

La coscienza borghese, che si scandalizza delle scelte amorose difformi dalla norma corrente, accetta invece questo "processo naturale" (malattie, minorazioni, morti) come una provvidenza della natura che si preoccupa di selezionare di diminuire il numero degli aventi diritto a partecipare alla spartizione dei brevi beni che la vita può offrire. Non intendo certo attribuire a Montalenti opinioni che so bene egli non professa, ma mi pare di non poter sottacere la preoccupazione per il tono ottimista o neutrale con cui si parla degli individui sbagliati - o, nel caso dell'aborto, non voluti - e con cui si sancisce questa situazione.

Analoga è la concezione regressiva, così spesso affermata, secondo la quale la legge dovrebbe comunque adeguarsi al costume, rispecchiare e sanzionare i fatti. Se così fosse, le leggi razziste dell'Alabama sarebbero giuste perchè, si adeguano al costume razzista imperante, e lo stesso varrebbe per le leggi di Norimberga, che s'adequavano al diffuso antisemitismo, o per le attenuanti concesse al delitto d'onore, che riflettevano un costume comune. La legge democratica, rivoluzionaria deve incidere sul costume, tendere a correggerlo e a modificarlo; ha giustamente abolito le attenuanti concesse al delitto d'onore, e non già per infierire su un disgraziato coatto dal suo ambiente, bensì per non rafforzare quel costume e quella coazione. La "non scritta legge degli dei", per la quale si batte Antigone contro il tiranno della città, è la legge di ciò che deve essere, non di ciò che è; la tensione alla libertà, non la codificazione della schiavitù.

"Corriere della Sera"
3 febbraio 1975.

Il testamento nel bosco.

L'ultima stesura del testamento relativo alla proprietà letteraria delle sue opere Tolstoj la scrisse, pochi mesi prima di morire, in un bosco vicino a Jasnaja Poljana, seduto su un tronco d'albero; ebbe poi ancora il tempo e il modo, come ricorda Silvio Bernardini nella sua splendida edizione dei "Diari" tolstoiani, di rivedere e ritoccare qualche dettaglio e qualche clausola, senza tuttavia modificare le linee essenziali di quella decisione. Questo estremo gesto di amministrazione e di dono della propria vita sembra riassumere, con la concisa forza di una parabola, i caratteri più inconfondibili della grandezza di Tolstoj. E' un testamento nel quale egli rinuncia per s, e per gli eredi, ponendosi perciò in un duro conflitto con la sua famiglia e specialmente con la moglie, ad ogni diritto d'autore, stabilendo che la sua opera venga messa liberamente a disposizione di chiunque voglia tradurla, pubblicarla o comunque diffonderla: è dunque un documento della bontà e della sapienza del vecchio Tolstoj, che addita la necessaria libertà da ogni possesso, anche da quello apparentemente più spirituale, consapevole che ogni valore umano si basa sul superamento della sfera privata e che anche la poesia, nata da un dolore o da una felicità individuale, deve trascendere la propria origine, se vuole raggiungere un valore reale, e diventare un bene di tutti come i colori delle stagioni, al pari delle grandi creazioni anonime del passato, delle quali la saggezza del tempo non ha tramandato il nome dell'autore oppure ha conservato un nome che, come quello di Omero, può valere per una o per molte voci. Ma se quelle ultime volontà indicano il proposito di far dono della propria vita e di ciò che in essa v'è di più profondo e rientrano perciò nella predicazione di fraternità e di eguaglianza del Tolstoj evangelico e utopista, esse sono anche e soprattutto un testamento risoluto e deciso, un atto preciso e perentorio, la nitida disposizione presa da un uomo che gestisce e amministra sino all'ultimo la propria turbolenta e passionale esistenza, dandole un ordine e una disciplina inderogabili. Il vecchio Tolstoj, spesso irriso o commiserato come il confusionario santone di una fratellanza umana sincera ma generica, non è soltanto, fino alla morte, l'incarnazione di una selvaggia forza vitale, ma è anche il saldo costruttore della propria vita ricchissima e tumultuosa, cui egli vieta di traboccare nel caos e nell'incontinenza intellettuale, dominandola in tutti i particolari e su tutti i piani e impedendo così che quella vorace e smaniosa vitalità si tramuti in una autodistruttiva dissipazione spirituale. Tolstoj predica la carità e la non-violenza, lancia messaggi e moniti, si inquisisce in estenuanti esami di coscienza, ma è attento ai codicilli, alle

clausole legali, ai libri mastri. Ogni battaglia, anche la più donchisottesca ed esaltata, viene combattuta con uno scrupoloso senso dell'ordine; il patriarca francescano che sarà un patetico fuggiasco dalla "routine" familiare scrive e soppesa con cura i paragrafi del testamento col quale intende proclamare il mondo suo erede. Ma quel testamento egli non lo verga nello studio di un notaio o allo scrittorio della sua biblioteca, bensì su un tronco d'albero, in un bosco, all'aperto, in mezzo all'estate, quell'ordine minuzioso comprende ed abbraccia il respiro delle foreste, l'odore della terra, la traccia fuggitiva degli animali, la buona e inesauribile profondità del mondo, di cui l'interiorità dell'uomo si fa eco e custode fedele e mai altezzosa nemica. L'opera di Tolstoj è un edificio gigantesco, un immenso ordine di parole nel quale s'è riversata, in chiarezza ed armonia, un'incommensurabile e contraddittoria esperienza di vita. Ma queste parole, a differenza di quel che accade alla maggior parte degli scrittori moderni, non appaiono un triste surrogato delle cose bensì la loro mediazione o chiarificazione: per Tolstoj scrivere è un complemento o uno strumento del vivere, Anziché, esserne la rigida imbalsamazione: la scrittura è uno degli innumerevoli buoni gesti della vita, come spaccar legna, cavalcare o tagliar l'erba, invece di essere quell'alterità alla vita o quell'inganno denunciati o vantati da tanti grandi scrittori e da tanti modesti retori negli ultimi cent'anni della nostra storia. In questo senso i diari tolstoiani costituiscono una testimonianza pressoché, unica. La letteratura moderna è prodiga di grandi diari, che rappresentano uno dei generi poetici più consoni alla coscienza inquieta e divisa, ma il diario appare spesso come un vizio, come il segno di un amore di sé, che non riesce a comporsi o di una tensione affettiva che non sa realizzarsi. L'autore del diario si raffigura sovente come un falsario, un prigioniero, un predone, oppure un parassita, simile al solitario di Kierkegaard che vive nella sua rocca o nella sua stanza chiusa, rubando al mondo qualche immagine intravista oltre il vetro della finestra. Anche l'autocritica del moralista che indaga le proprie zone d'ombra inclina all'egocentrica inquisizione di chi non può uscire da sé, e si irretisce negli infiniti, morbidi, paurosi ma pur sempre carezzevoli labirinti del proprio cuore. Lo spazio dell'interiorità viene conquistato a prezzo di quello esterno nel quale pure si agisce, si lotta, si ama; scrivere, soprattutto scrivere un diario, diviene il colloquio con se stessi Anziché, con gli altri; significa collocarsi da un punto archimedeo che consente di mettere il mondo sulla bilancia a patto d'essere posti fuori dal mondo. Kafka, forse il più grande autore di diari della letteratura moderna, sapeva che il mondo poteva venire chiamato a giudizio dinanzi al tavolino al quale egli passava le ore della notte intento alla stesura dei suoi taccuini, ma sapeva che egli stesso era fuori da quel mondo e che la verità sulla vita, ch'egli forse nelle sue carte poteva raggiungere, presupponeva la rinuncia alla vita, così come le lettere d'amore alle sue donne erano un modo di tenerle lontane e di impedire o almeno differire l'amore.

I diari di Tolstoj sono invece, nel bene e nel male, al servizio dell'esistenza quotidiana. Anche Tolstoj è affetto da un'ossessione autocritica, e per decenni non fa che accusarsi di colpe evidenti oppure occulte, di vizi mancanze errori e debolezze. Se la sua personalità non ne viene intaccata, ciò accade perchè, quelle confessioni autodenigratorie hanno sempre una funzione pratica, sono il presupposto di un programma di vita che egli si propone di realizzare concretamente. Nonostante la ricchezza di osservazione e introspezione psicologica, i suoi diari non sembrano la sottile registrazione di un attento psicologo, quanto il brogliaccio di un uomo che si documenta sulla propria vita per poter meglio correggerla e indirizzarla, così come si documenta sulle fonti storiche e militari per scrivere le scene di battaglia di "Guerra e pace".

Certo quasi tutte le colpe che egli si imputa sono reali e io rimangono anche dopo esser state messe a nudo sulla carta: i diari sono la manifestazione grandiosa e privilegiata di una personalità d'eccezione che assume sempre e dovunque, pure battendosi il petto, un ruolo da protagonista e supera ogni crisi, anche la più tormentosa, col possente slancio del corpo, che preserva la coscienza così torturata da ogni incrinatura e lacerazione psicologica. Tutta la storia di Tolstoj è la storia di un uomo che comunque, perfino nell'infelicità, si trova sulla vetta e in piena luce, sul ponte di comando, mentre altri soffrono e spariscono invano nel buio della stiva: se la voce di Dostoevskij è la voce di quel buio e di quegli schiavi, che è riuscita a salire alla superficie e al chiaro del giorno, lo sguardo di Tolstoj è uno sguardo che scende sulla sofferenza dall'alto, ed egli ne ha infatti continuamente rimorso e vergogna.

Giorno per giorno, i diari annotano la vita di Tolstoj: una vita salda e lunga, in cui niente va perduto. Come la vecchia cameriera Gasha Trubetchkaja, con la quale Tolstoj da giovane aveva avuto una relazione, si reca a trovarlo nel 1900, così tutte le esperienze restano vive e presenti nella personalità tolstoiana: non quali vaghi ricordi nostalgici o sentimentali, ma quali pietre di un compatto edificio. Sembra che nella vita di Tolstoj gli anni non fuggano facendola via via più debole e vuota, ma si integrino in essa rendendola più ricca e più spessa, come i cerchi nel tronco di un albero; l'esistenza di Tolstoj è una fiumana che scorre rapida e violenta, ma è anche il ponte gettato su quel fiume, l'argine che lo guida e lo contiene. I diari sono le arcate di quel ponte, il robusto lavoro di un capomastro affascinato sin dal minimo vibrare dell'acqua ma soprattutto capace di sollevare grossi macigni. Essi sono soprattutto il rendiconto dell'impegno morale di Tolstoj, della sua attività pedagogica e della sua predicazione sociale, e testimoniano come quello zelo religioso così spesso accusato di pathos velleitario fosse in realtà sorretto da un senso preciso dell'organizzazione, da un'instancabile talento pratico e da un'intelligenza sempre sottile: l'apostolo della non-violenza sa bene distinguere fra la violenza delle istituzioni e quella della ribellione; l'anarchico cristiano smaschera con fermezza il falso razionalismo dei potenti;

anche la sua paradossale condanna del sesso nasce da un'acuta intuizione dei rapporti tra amore, potere e possesso. Documento di una coscienza perennemente macerata, i diari sono soprattutto la testimonianza delle eccezionali possibilità fisiche di un corpo ignaro di ogni crisi, che permette a Tolstoj non solo di serbare intatta la forza dei sensi e la resistenza alla fatica, ma anche di fronteggiare senza logorio l'enorme amministrazione del proprio genio e della propria missione ideale, di tener testa alle relazioni con tutto il mondo, di partecipare e intervenire di continuo nei più svariati casi di protesta, repressione e disordine sociale.

Se Nietzsche aveva imputato alla religione l'esaurimento della civiltà moderna. Tolstoj poteva replicargli che il senso religioso della vita era l'unica garanzia della gioia e della vitalità. Se il moralista è in genere costretto a dire di no alla vita, a contrapporre il rigore etico all'indifferente splendore del fluire vitale, Tolstoj dice di sì all'esistenza in nome della moralità, riesce a conciliare l'esame di coscienza con l'abbandono al respiro delle stagioni, l'ostinato istinto di sopravvivere col placido navigare verso la morte. Non a caso in un suo saggio su "Anna Karenina", scritto in esilio nel 1939, Thomas Mann paragonava l'epica al mare: entrambi immensi e inesauribili, sempre eguali nel respiro eternamente variato delle onde e degli eventi, impassibili dinanzi ad ogni naufragio eppure amorosamente prodighi di quiete e di felicità. d'abbandono e di riposo. Se il mormorio ininterrotto del mare, dall'urto della tempesta al richiamo della risacca, è il simbolo del fluire della vita, l'epica è un canto di quel fluire che pare identificarsi con esso e parlare la sua stessa voce. Dopo Omero, nessuno come Tolstoj ha dato l'impressione o l'illusione di essere quella voce oggettiva, indifferente eppure piena d'amore per la totalità dell'esistenza, ignara di stanchezze o di aridità. Come il ritmo del mare è presente, intatto e indivisibile, in ogni frangente di spuma che si ritrae, così nell'universo di Tolstoj la vita è sempre integra e intera in ogni particolare; la mazurka ballata da Natascia o i baffi disegnati con il carbone sulla bocca di Sonia nella festa di carnevale sembrano contenere l'onda del vivere, lo scorrere incorruttibile delle cose, il soffio del vento che spira dove vuole. Se il grande coro di questa vita che racconta se stessa è "Guerra e pace", i diari sono il commento, il controcanto intellettuale a questo coro. L'analisi pur esasperata non frantuma la pienezza della vita, ma la ricompone in unità; i diari diventano un'opera epica, un monumento alla totalità dell'esistenza e all'amore che la abbraccia: ogni amore particolare è amore per la vita intera, così come innamorarsi di Natascia vuol dire innamorarsi di tutta casa Rostov e della sua armonia. La poesia è la voce di questa grazia che nasce dalla chiarezza etica; anche la smodata polemica tolstoiana contro l'arte deriva dalla consapevolezza che la grande arte, da Eschilo a Dante a Tolstoj stesso, non è mai stata soltanto arte ma anche e soprattutto qualcosa d'altro e di più grande. Come il cardo schiantato ma tenacemente abbarbicato alla terra, che egli vede nel campo e che gli suggerisce la storia di Chadgi Murat il ribelle del

Caucaso, la poesia di Tolstoj vuol essere una resistenza al male, proiettandosi in un'utopica liberazione in cui non ci sia più n, la falsa arte dei sazi n, quella dissonante degli affamati. Questa poesia non ha timore di porsi sotto l'insegna del bene: il male, ammonisce Tolstoj nei diari, è comunque presente nella vita e quindi nell'arte, possiede abbastanza forza per penetrare da solo dovunque e non occorre perciò preoccuparsi di corteggiarlo, di mimarlo o di rifargli il verso.

"Corriere della Sera
4 gennaio 1976.

Lo scudo di Rìdiger.

In una lettera a Goethe del 1797 Schiller definiva l'epica come il genere nel quale ogni elemento o parte sia "selbst„ndig", autosufficiente. Quest'autonoma validità d'ogni singolo motivo, di cui parlava Schiller, presupponeva il rapporto simbolico fra universale e particolare, e cioè la loro identità nell'ambito di una medesima legge organica che faceva trasparire nel particolare il processo dialettico e dinamico della totalità. Tale rapporto è stato mantenuto sino alla grande stagione del romanzo ottocentesco: il giro di mazurca di Denissov o i baffi disegnati col carbone sopra la bocca di Sonia contengono tutto il respiro di "Guerra e pace" e il movimento di tutto l'universo tolstoiano; ogni frammento dello specchio conserva un'integrale capacità di riflettere il mondo. La letteratura contemporanea nasce con la frantumazione di questa totalità, col rifiuto di qualsiasi scelta fra essenziale e inessenziale, con la rinuncia ad ogni nesso organico e ad ogni legge che impartisca dei significati: ai frammenti dello specchio si sostituiscono i pezzi di un congegno meccanico, che, una volta smontati, risultano inutili aggeggi. L'autosufficienza del particolare diventa isolamento insensato, indifferenza irrelata; allo scudo di Achille succede l'assenza. La voce del narratore, che riassume una corallità sovraindividuale di esperienze, trapassa nella solitudine del romanziere, il quale pone in forse la propria capacità di rappresentare il reale e mette in dubbio il proprio diritto di affermare che la marchesa si è alzata alle quattro o che il cocchiere è uscito alle cinque.

L'arte di narrare volge al tramonto, ha scritto Benjamin perchè, è venuta meno la saggezza, ossia la dimensione epica della verità. L'arte dunque è entrata in crisi quando ha cominciato ad essere soltanto arte, quando ha cessato d'essere qualcosa di più: quel di più ch'essa, paradossalmente, era quando invece pareva abbandonarsi tutta alla gioia di raccontare e d'inventare, alla goethiana "Lust zu fabulieren". La più grande espressione della libertà fantastica, la poesia epica, è stata contemporaneamente la sintesi umana, religiosa e morale, di intere civiltà. Non a caso Scipio Slataper, nella "Voce" del 26 gennaio 1911,

recensiva la "Biblioteca dei Popoli" con un fervore che andava aldilà della letteratura: "leggendo questi volumi, così distanti geograficamente e storicamente tra di loro, e di tale compatta grandezza e importanza civile che a volerne fare una recensione bisognerebbe accingersi a narrare, sia pur con enormi lacune, la storia dello spirito umano, pensavo con ardore a Herder..." Quei volumi erano il "Mahābhārata" sanscrito o il finnico "Kalevala" tradotti da Paolo Emilio Pavolini, e tante altre enciclopedie delle più remote civiltà recuperate dalla gloriosa filologia ottocentesca. Chi non ha vissuto personalmente, magari negli entusiasmi più ingenui dell'adolescenza e attraverso le divulgazioni meno rigorose, queste esperienze herderiane e slataperiane, difficilmente potrà capire quale significato abbia avuto la totalità di un universo poetico e civile, e quindi ancor più difficilmente potrà comprendere la grande letteratura del vuoto e della crisi, il sofferto dramma dell'assenza della quale bisogna pur saper predicare il complemento di specificazione, per conoscere l'oggetto di cui si declina e si patisce la privazione.

E' anche per questo motivo che "Epica", la splendida antologia per la scuola media inferiore curata da Guido Davico Bonino e Stefano Jacomuzzi, si presenta come un libro il cui significato oltrepassa quello di un sia pur ottimo manuale scolastico. O meglio, proprio come libro di testo, studiato compreso ed amato, l'opera potrebbe portare un contributo non indifferente all'educazione della fantasia e alla formazione civile dei ragazzi. Dall'epos babilonese di Gilgamesh a quelli egiziani, da Omero a Virgilio agli altri poeti eroici latini, dai poemi indiani e persiani alle saghe nordiche e ai cantori medioevali, il volume traccia la storia dell'epica giungendo alla sua trasformazione religiosa e borghese del Trecento, al suo travestimento cavalleresco rinascimentale, alla sua dissoluzione nell'età moderna e alla sua rinascita nelle giornate del nostro riscatto risorgimentale, nell'epopea della povera gente sul Carso, nella lotta per la libertà dell'ultimo conflitto e nel rapporto degli astronauti dalla luna. E' tutto un mondo pieno di vita e di verità, che non occorre certo illustrare nei vari dettagli delle sue pagine immortali. E' soprattutto un esempio di come si debba organizzare e presentare questo mondo ai lettori di oggi. Lineare e profondo, vivace e chiaro, il commento sembra voler ricordare, nella sua semplicità tesa soltanto alla spiegazione, che la critica ha da essere anzitutto un aiuto per il lettore di qualsiasi età, e mai, come invece sovente avviene, una prevaricazione, i due curatori fanno inoltre che la critica è anche fedele ricreazione e rinarrazione del testo, come dimostrano le limpide e avvincenti presentazioni dei poemi che mettono in risalto l'episodio prescelto, Beowulf che scende negli abissi a sfidare la lupa del mare o il lamento di Jaroslavna. Ma Davico e Jacomuzzi sembrano aver imparato dai loro testi soprattutto la totalità di un discorso illustrativo che rispetta e anzi mette in evidenza, epicamente, l'autonomia di ogni particolare, di ogni realizzazione di valori. Nel pianificato e totalitario conformismo della persuasione odierna. "Epica" rappresenta un caso raro d'indipendenza di giudizio, e in tal senso può

seriamente contribuire a formare ed a educare. La celebrazione dei valori civili è tanto più efficace in quanto risalta implicitamente dall'affresco del grande cammino delle genti: gli ideali che animano la coscienza etico-politica di oggi non svalutano la verità delle forme diverse in cui, in altre epoche, si sono realizzate le tensioni e le aspirazioni morali degli uomini. Così l'odissea del sergente nella neve che denuncia la sanguinosa menzogna della guerra o l'epopea del partigiano Johnny non confutano bensì proseguono ed inverano la "Canzone di Rolando" con i suoi valori, "il rispetto per la società feudale, aspra e severa; l'esaltazione di maschie virtù, come la lealtà verso il proprio signore, la dedizione al proprio popolo sino al sacrificio di s,..." Se si riuscisse veramente ad insegnare che l'itinerario verso le forme attuali della libertà, della giustizia e della parità passa anche attraverso la "virtus" gentile di Rüdiger von Bechelarené l'eroe dei "Nibelunghi", che dona il suo scudo a Hagen prima d'attaccarlo senza tregua in nome dell'ideale di fedeltà, si aiuterebbero i lettori a diffidare, sin dai banchi di scuola, di tante ambigue ed equivoche demistificazioni le quali, falsando la storia e quindi la verità, nascondono sotto uno pseudoimpegno le più irresponsabili evasioni nei confronti della realtà e perciò anche del presente e dei suoi problemi.

Il commento di Davico e Jacomuzzi è un modello d'intelligenza, d'equilibrio, di giustizia, di rispetto per il giudizio dei lettori, di amore per la poesia e dunque di vero impegno civile e progressivo. Nel riserbo e nella discrezione dell'umile e attento lavoro esplicativo serpeggiano l'irrequieta freschezza fantastica, la curiosità intellettuale, la fraterna cordialità per il nuovo e l'affettuosa, cristiana comprensione del diverso che contrassegnano in generale l'attività critica dei due curatori e che sembrano continuare l'appassionato discorso herderiano e slataperiano. La poesia è il regno della pluralità, la dimostrazione della molteplicità delle vie che conducono alla civiltà, la negazione di ogni gelosa autarchia; sentire e far sentire questa corale eguaglianza nella diversità significa conservare la libertà e la forza dell'individuale. Offrendo molto di più di quanto non prometta, "Epica" mostra come si debba essere ragazzi e come si possa tornare ragazzi, senz'alcuna regressione ma col consapevole salvataggio di tutto ciò che si è vissuto. Dal tragico mito di Gilgamesh che cerca invano l'immortalità si arriva alla vera gloria degli oscuri che hanno conquistato, sfidando il Leviatano, l'autentica immortalità dell'azione che non va perduta. "L'epica," scrivono Davico e Jacomuzzi, "non è più un fatto di letteratura ma un fatto di vita"; la parola diviene l'ancella del buon combattimento, della dantesca materia che fa diventare scribi. L'arte si ritrova e si riscatta aldilà dell'arte; Eschilo sapeva ciò che faceva quando ordinava che sulla sua pietra tombale venisse ricordata la sua milizia di valoroso a Salamina e non la sua opera di tragediografo.

"Per un'antologia della poesia epica"

"Il Piccolo",

24 giugno 1971,

L'acquisto del comarcah.

Tremal-Naik o Sandokan? Uno dei crucci dell'infanzia era che, nel ciclo salgariano della Malesia, la figura del cacciatore della jungla impallidisse progressivamente, in confronto a quella del pirata di Mompracem, sino a venire indicata (nei romanzi dell'Assam) con quel termine di "bengalino" che mi suggeriva amaramente un senso di rimpicciolimento e che non riuscivo a convincermi equivalesse a bengalese. "I misteri della jungla nera" non erano infatti soltanto il primo libro che avessi letto (e dunque il Libro), ma anche il testo attraverso il quale avevo vissuto, in certo modo, l'esperienza del passaggio dal racconto orale alla parola scritta: durante i mesi in cui, giorno per giorno, il romanzo mi era stato letto a puntate da una persona di casa, avevo imparato a leggere e l'avevo quindi finito da solo, nella tesa solitudine della lettura personale. "I misteri" restano quindi ancora oggi il Libro: al Principio rimane quello splendido attacco iniziale che descrive il grande fluire del Gange. La memoria sa bene ciò che deve cancellare o conservare: non esistono forse altre opere di cui si ricordino fin i minimi dettagli e gli opportuni consigli come quelle di Salgari, per cui chi dovesse comperare un elefante per attraversare l'India non si lascerebbe già abbindolare, come gli sprovveduti, dalla statura di un "merghee", ma investirebbe certo saggiamente il suo danaro nell'acquisto di un "comarcah", più basso e meno veloce ma molto più vigoroso e resistente.

Tremal-Naik prestava dunque il volto alla prima scoperta di quell'alterità assolutamente libera che è la letteratura; era inoltre un eroe allo stato puro, rigorosamente individuale nella sua lotta contro i Thugsé cioè contro l'Organizzazione: anche per questo era da preferirsi a Sandokané capo di un sia pur esiguo e ribelle nucleo sociale e quindi un po' compromesso col Potere, oltre che scosso talora da furori byroniani (le rauche smanie d'amore per la Perla di Labuané le sonate al pianoforte e i fendenti di scimitarra contro sontuosi tappeti e coppe traboccanti di gemme nelle "Tigri di Mompracem"). Ma Salgari non si riduceva al pur famoso ciclo dei tigrotti. Era (ed è ancora) il mondo, la mappa del globo, l'atlante delle gesta terrene e della loro inesausta varietà riconducibile ad alcuni archetipi essenziali dell'universale-umano; era la storia e la geografia, la biblioteca di Babele della prima adolescenza, un formato per ragazzi della poesia herderiana e delle sue voci dei popoli nei canti: i bucanieri delle Antille, gli scorridori della prateria, i pescatori di perle di Malabar, i disertori della Legione Straniera, i forzati dell'isola di Norfolk, la stella dell'Araucania, il fiore delle perle delle Filippine... A suo modo e sulla sua scala ridotta Salgari consente al lettore l'esperienza della totalità, sia pure d'una totalità elementare ed ingenua: sotto questo profilo

aver amato o no Salgari nell'età dei primi incontri col libro significa aver orientato, anche per gli anni successivi, il proprio gusto e la propria passione fantastica in una determinata direzione o in un'altra.

Per i ragazzi d'oggi, si dice, Salgari è tramontato. E' possibile, anche se queste diagnosi celano spesso un volgare storicismo conservatore (la constatazione dell'importanza delle strutture sociali convertita in quietistica resa all'assetto sociale vigente, considerato imm modificabile da qualsiasi azione intrapresa dalla coscienza) e un falso concetto dell'attualità che confonde il momento della progettazione stilistica con quello della lettura: certamente oggi non è possibile scrivere nemmeno come Tolstoj, ma non per questo "Hadgi-Murat" è meno attuale di qualsiasi opera odierna. Se fosse vero che la pianificazione totalitaria della società rende ora difficile l'incontro individuale di un ragazzo con Salgari, ancor più opportuna sarebbe la riproposta di quest'ultimo quale alternativa di libertà e disponibilità, come scrive Daniele Ponchioli nella sua bellissima introduzione alle "Avventure di prateria, di giungla e di mare" edite recentemente a sua cura nella serie einaudiana di "Lecture per la scuola media".

Si tratta di un Salgari sostanzialmente inedito, in quanto tali racconti erano sinora introvabili; racconti che, se da un lato esemplificano con la massima immediatezza le caratteristiche generali della narrativa salgariana, rivelano d'altronde un'ironia ed un'autoironia sulla stessa invenzione fantastica altrimenti inconsuete nelle opere maggiori. Pellerossa intrepidi e generosi, mitici bisonti venerati dai Sioux e temibili orsi bianchi, misteriose creature della foresta e tigri mangiatrici d'uomini, distese di praterie e giungle selvagge, mari ghiacciati e paurosi fondi dell'oceano s'alternano in queste novelle che ribadiscono l'etica dell'uomo prode e leale e che anticipano talora personaggi o trame dei romanzi (l'Uccello della Notte del "Bisonte nero" ricompare nelle "Frontiere del Far West", "La perla nera" richiama "La perla sanguinosa" e così via). In appendice Ponchioli ha aggiunto alcuni deliziosi brani didascalici su foche e trichechi, sulle insidie artiche e sulle odissee degli emigranti. Infatti il racconto salgariano è anzitutto avventura e azione, ma anche enciclopedia informazione, consiglio: come il narratore descritto da Benjaminé Salgari è una voce che riferisce vicende straordinarie e insieme istruisce gli ascoltatori sul sapore del tendine d'elefante fritto o dello zampone d'orso grigio arrostito oppure sull'alberatura d'un veliero.

Come nota Ponchioli, Salgari espresse anche la sete d'evasione dell'Italietta umbertina, il desiderio di compensazione esotica d'una piccola borghesia repressa e repressiva, protesa ad un sogno coloniale casalingo e subito frustrato. Ma l'introduzione di Ponchioli, rigorosa discreta e partecipe, ammonisce a non cedere alle disinvolute suggestioni della facile sociologia letteraria. Nulla sarebbe più equivoco che cercare in Salgari riposti significati sociologici, stroncandolo col senno politico del poi o sopravvalutandolo con la civetteria snobistica dei critici a caccia di autori

minori sui quali montare casi letterari sul tipo di James Bond. Le affascinanti e piane pagine di Ponchioli (e le preziose note) insegnano che Salgari va affrontato con freschezza, precisione ed umiltà, senza scordare che è uno scrittore per ragazzi e non per intellettuali sofisticati, e che proprio per questo continua ad essere amato dagli adulti che si ricordano d'esser stati ragazzi e non hanno ucciso in se stessi, nell'unidimensionalità della loro funzione sociale, il ragazzo d'un tempo. Voce d'un clima borghese di ieri e mitografo che certo rischia di indurci a dire Malesia Anziché, Malaysya, a scrittore che scrive male e monta la testa ai giovani" (come dice Ponchioli in polemica con intere generazioni di tetri educatori), Salgari è un minimo, imperfettissimo, spesso scorretto ma autentico poeta. Gli orizzonti che egli spalanca restano aperti per ben diverse scoperte: le letture salgariane sono un momento stimolante nell'adolescenza, un ponte verso altre esperienze; il mare familiare del "Corsaro Nero" finisce per sfociare, attraverso molte tappe intermedie, in quello tanto più vasto di Conrad o di Melville. E in fondo l'etica primordiale del coraggio e della viltà mantiene, secondo la felicissima osservazione di Ponchioli, una sua verità di vita sincera, di confronto diretto con l'esistenza, contro i miti tecnologici che presuppongono a priori la vittoria del sistema tecnicamente più avanzato.

Dunque, poich, il vero superamento non è mai oblio bensì salvataggio d'un bene definitivamente acquisito, si può sempre tornare agli zaffiri grossi come una nocciola incastonati nell'elsa della scimitarra, alle differenze fra "parang" e "kampilang", ai quattro suoni del "ramsinga", ai "prahos" del bieco sultano di Varayni dei quali in ogni romanzo affonda almeno una mezza dozzina, al "Signore, sono un maharatto" di Kammamuri, a quell'universo epico dove può accadere tutto ma dove in ogni evento s'afferma la Legge.

Un grazie, dunque, a Ponchioli, non senza invidia e gelosia. Finora, invero, mi ero ritenuto un buon conoscitore di Salgari, collaudato da accanite e sottilissime disfide che avevano visto soccombere, pur valorosamente, dinanzi a me e a mio padre esperti salgariani scelti fra il fior fiore della classe politica e intellettuale di Trieste, segretari del P.S.I., presidenti della provincia, docenti di diritto civile, bancari. Neanche Massimo Salvadori, il quale all'epoca della stesura del "Mito del Buongoverno" si era precipitato assieme a me a trovare, a Torino, Omar Salgari (uno dei figli) e a discutere con lui del raggio verde dei tramonti sul mar della Sonda, poteva seriamente preoccuparmi. Ora, dinanzi a questi racconti che non conoscevo, mi sento sbaragliato da Daniele Ponchioli. Lui sa però che, come tra Yalla e il colonnello Devandel, la partita non finisce qui ma continuerà fra i nostri rispettivi Marco, Francesco e Paolo, che non sanno leggere ma conoscono già queste avventure di prateria, di giungla e di mare.

"Salgari a scuola"

"Libri Nuovi"

luglio 1971.

La storia senza fine.

La storia non finisce mai, dice in un racconto di Andersen il lino, in un momento in cui sembra invece ormai giunto al termine della sua stagione e delle sue innumerevoli metamorfosi: già da tanto tempo quelli che erano i suoi fiori azzurri sono passati attraverso la bollitura e la conocchia per diventare una bellissima pezza di tela, che è stata poi tagliata in diversi capi di biancheria, andati quindi al macero per essere trasformati in una fine carta bianca destinata a viaggiare per il mondo coperta di parole e ricca di pensieri, finché, la carta stessa è stata messa a bruciare nel camino e si è volatilizzata in fiamme balzanti verso il cielo in eteree scintille subito spente in una cenere bruna. Fin da quando il lino era una pianta in fiore, le assi dello steccato che recingeva il campo ammonivano i giovani fiori delicati che il mondo è solo tribolazione, e che in un batter d'occhio "la storia è finita", ma anche mentre stanno dissolvendosi in cenere e dileguandosi nell'aria, le piccole anime dei fiori risorte in tanti mutamenti sanno che questa rassegnata saggezza del mondo è falsa, che ogni vita continua e che nessuna storia non finisce mai, e che proprio questa "è la storia più bella". In tutta l'opera di Andersen domina il senso di tale continuità che allarga i confini di ogni esistenza individuale saldandola, in una lunga catena di anelli minimi, a tutte le altre esistenze; una calda familiarità stringe in un vincolo di cordiale e concreta parentela l'inesauribile molteplicità della vita, che altrimenti apparirebbe enigmatica e minacciosa nella sua vastità e nel suo mistero. I fiammiferi ricordano fieri il grande abete del bosco da cui provengono, il vento volta devotamente le pagine del libro dei salmi, il vecchio lampione in disuso conserva tanti ricordi dei palpiti di vita passati nel cerchio della sua luce e collega l'immensità delle notti stellate e ventose, che s'inarcavano infinite su di lui, con la dimessa serenità casalinga della stanzetta in cui finisce i suoi giorni accanto a un'amichevole stufa; un soldatino di piombo conficcato per anni e anni a testa in giù nel pavimento di una vecchia casa custodisce le memorie di un'infanzia svanita da tempo e contrasta l'opera livellatrice della morte e dell'oblio; un pisello sparato a casaccio da una cerbottana finisce nella fessura di un abbaino e in quel po' di terra fiorisce per la gioia di una malata, la storia del ramo di salice spezzato s'intreccia a quella del castello e all'avvicinarsi dei potenti e delle classi dominanti. Nell'universo di Andersen tutto si stringe e si tiene insieme, e questo legame ininterrotto risalta tanto più consolante e confidenziale quanto più lo scrittore si sofferma sui suoi nodi più modesti: il filo del grande tessuto della vita - e del grande disegno che presiede al suo ordito - emerge preferibilmente attraverso figure poco appariscenti come l'ago da rammendo, il solino una monetina d'argento, un bucaneeve, i ghirigori

intagliati in un armadio di legno, una famiglia di passeri, un sempliciotto povero di spirito.

Uno dei più frequenti punti d'arrivo dell'incessante processo di metamorfosi è quello che culmina nella poesia e che conduce la varietà dell'esistenza a distendersi sulla carta per rinascere alla vita nella parola del poeta e ridiffondersi così nel mondo: il solino diventa proprio il pezzo di carta sulla quale e stampata la sua storia, il lampione sogna di essere fuso in un candeliere che illumina la scrivania dove un poeta trasforma la realtà che lo circonda in un paese di favola; anche ogni uomo deve finire in una cassa di stracci destinata alla cartiera e diventare, come il solino, il foglio bianco su cui qualcuno scriva la sua verità. Se Andersen ha infatti il senso della vita come storia che non finisce mai, a questo girotondo di metamorfosi è estranea ogni ebbrezza panica di annichilimento cosmico, ogni vertigine di dissolvimento dell'individualità e di ritorno al tutto. Il mondo, per Andersen non è un continuo fluire nel quale si cancellino le diversità e le esistenze personali, ma è invece un ordine cristiano nel quale viene garantita e salvaguardata ogni irripetibile realtà individuale, nel quale nulla si perde o svanisce, ma tutto trova posto e sicurezza all'ombra d'una armonia provvidenziale. Il pisello scagliato nella fessura riempita di muschio rimane "nascosto, ma non dimenticato da Nostro Signore". La vita contemplata da Andersen non è un mare che tutto distrugge e rinnova, ma piuttosto un tappeto che unisce tutti i punti del tessuto senza confonderli. La metamorfosi è garanzia di ordine e di bene; il brutto anatroccolo diventa un superbo cigno bianco.

Andersen è soprattutto un poeta dell'armonia e dell'appagamento, di un idillio che costituisce la grazia e il limite della sua arte. Sa descrivere con tenerezza accogliente la tranquilla e profonda gioia domestica che avvolge il rosaio del giardino rispecchiato dall'acqua limpida, ma il suo sguardo, così capace di penetrare il silenzioso segreto delle cose, si appanna in un ottimismo filisteo quando vuol sollevarsi al mondo degli uomini, della virtù e del peccato, del premio e del castigo. A questo mondo dei giudizi e dei valori la fantasia di Andersen è così felice quando si abbandona al lieve respiro della vita immediata, è invece impari. L'umile orecchio sommessamente attento al canto nascosto delle cose diviene allora l'inno, soddisfatto e impercettibilmente gretto, alla positività del reale e di ciò che accade perchè, è giusto che così accada. C'è una grande poesia dell'appagamento, che racchiude nel suo sorriso e nella sua capacità di essere semplice tutta la consapevolezza del dolore e della tortuosità della vita e c'è un'abusiva letteratura dell'ottimismo che ignora e rimuove ottusamente la tragedia: le favole di Andersen oscillano spesso fra questi due poli, quasi confondessero io struggente amore per la vita con la sua stolta celebrazione.

L'ottimismo cristiano di Andersen nasconde una fiducia borghese nella bontà del successo; il povero ciabattino che ha fatto strada loda l'equità della sorte che premia i meritevoli. La poesia di Andersen non è passata indenne attraverso la

fortuna arrisa al suo creatore. Nato il 2 aprile 1805 in Fionia, un'isola danese, da una famiglia in condizioni disagiate, Andersen conobbe la miseria e l'umiliazione, il tenace sforzo di emergere, i fallimenti e infine il trionfo, la fama, la ricchezza, la gloria gustata con un intenso piacere della rivalsa e dell'ostentazione sino alla morte, avvenuta nell'agosto del 1875.

L'infanzia infelice lo spingeva alla ricerca di sempre nuovi compensi, ma questi ultimi gli fecero talora identificare i vincitori con i giusti e lo indussero ad accettare l'ordine esistente: Gianni Rodari ha notato la crudeltà che serpeggia in un racconto come "Scarpette rosse", nel quale l'orrida punizione d'una bambina per un piccolo peccato di vanità viene esposta con un tono di pieno consenso. Nella novella "Ogni cosa al suo posto!" Andersen si scaglia esplicitamente contro i poeti che criticano la classe dirigente, esaltando invece l'ordine sociale e un'ideale aristocrazia che sappia unire blasone e spirito caritatevole.

La poesia più delicata di Andersen affiora non a caso fuori da ogni spazio sociale, nella libertà di una natura ignara di gerarchie umane: uno degli eroi più vivi di Andersen resta il perdigiorno gentile e zingaresco del "Compagno di viaggio", un fannullone puro di cuore e nomade nell'anima, che non conosce altra legge se non la bontà e la gioia di vagabondare, un mite ribelle romantico che si sottrae alle catene delle convenzioni sociali. Nel "Compagno di viaggio" Andersen ha scritto una purissima pagina di nostalgia romantica, degna del suo grande modello letterario ossia della "Vita del buonannulla" del poeta tedesco Joseph von Eichendorff. La natura è la cornice della carità cristiana, è la dimora del viandante che nel prato sotto il cielo, col ruscello e il mucchio di fieno, trova la bella casa preparatagli dal buon Dio. Si tratta naturalmente di una natura stilizzata in chiave di allegoria morale, priva di ogni peso e spessore e illeggiadrita in uno scenario unidimensionale di superficie, come negli stupendi paesaggi di nuvole e d'acqua dei "Cigni selvatici". La natura di Andersen ha colori, ma non ha odori; ha forme gentili o minacciose, non ha corpo.

Se la storia che non finisce mai sembra vincere la morte, Andersen è d'altronde affascinato dalla morte e dalla sua rappresentazione. La morte può essere uno svanire lieve come per la sirenetta che si scioglie nella schiuma, può essere la malefica attrazione del gelo che rende schiavi della regina della neve o il diafano azzurro del lago sul cui fondo la dama dei ghiacci attende il giovane cacciatore. Nella "Dama dei ghiacci" la morte è addirittura - come nell'antica favola greca di Cleobi e Bitone, che s'addormentano per sempre durante la loro festa più bella - il suggello della felicità, che coglie il giovane mentre ha appena vissuto il momento più alto della sua esistenza e lo risparmia da ogni decadimento e da ogni sfioritura. Questi presagi oscuri sono tuttavia presto vinti, in Andersen da un virile senso della vita e delle sue buone battaglie: egli è soprattutto il poeta dell'intrepido soldatino di stagno, di chi dinanzi alla paura continua a guardare diritto davanti a sé, e a restare fedele. Per

Andersen la poesia dev'essere maestra di questo coraggio e di questa fedeltà, deve insegnare a gridare che l'imperatore è nudo quando tutti magnificano i suoi vestiti inesistenti, ma deve anche sapere subordinare e sacrificare se stessa a questa sua funzione umana: il vecchio lampione sogna di diventare il candeliere di un poeta, ma s'accorge che il suo compito è quello di restare a far compagnia al vecchio guardiano notturno in pensione e a sua moglie, che se lo sono portati a casa quando doveva essere abbattuto e lo tengono nella loro cucina, accanto alla stufa.

"La fiaba della vita che non finisce mai"

"Corriere della Sera"

3 ottobre 1975.

La poesia dell'appagamento.

"Il Buonannulla è tanto uomo che non vuole n, può essere altro all'infuori di quello: e proprio per questo è il Buonannulla. Infatti si è un Buonannulla quando l'unica nostra prestazione è quella di essere uomo." Così scriveva Thomas Mann nelle sue famose "Considerazioni di un impolitico", trasformando uno dei più grandi personaggi della letteratura romantica tedesca, il Buonannulla, o Fannullone, di Joseph von Eichendorff, nel simbolo di una libertà interiore svagata e musicale, quintessenza dell'anima tedesca ch'egli contrapponeva, in quel suo momento di polemica conservatrice, alla tirannica virtù ed all'impegno politico dell'ideologia democratica occidentale. Suggestivamente fazioso e ingannatore anzitutto di se stesso, Thomas Mann distorceva il fascino aereo e fuggitivo di un racconto che non si lascia piegare ad alcuna strumentalizzazione capziosa e che appare totalmente risolto in una libertà dell'anima e della poesia irriducibile ad ogni "engagement" e ad ogni protesta contro di esso, perchè, non offre ne una regressiva evasione dalla storia n, un suo preteso superamento bensì un'alternativa alla realtà, un utopico paesaggio del cuore e della fantasia che esprime, contro ogni costrizione del presente, la nostalgia di una dimensione umana libera e intera.

Scritta nel 1826, la "Storia di un Fannullone" è condotta secondo il ritmo di una continua fuga: partenze su carrozze in corsa attraverso i boschi, soggiorni in misteriosi castelli e arrivi in fiabesche città, intrighi travestimenti e scambi di persona, gioia dell'attimo e richiamo del lontano, intermittenti apparizioni e scomparse di presagi d'amore, danze campagnole e silenzi di piazze notturne, ragazze a portata di mano, dame inafferrabili e una continua, inesauribile capacità di cantare e di essere felici. Il Fannullone viaggia perchè, non sa lavorare, si lascia portare dalla fortuna perchè, non sa dove vuole andare e salta sulla prima diligenza che passa, si trova senza saperlo al centro di equivoci e trame cui egli sfugge perchè, non ne è consapevole, insegue la

donna del suo cuore sino a Roma, una Roma fantastica e irrealistica, ama le soste come il vagabondare. Certamente con questo racconto Joseph von Eichendorff, aristocratico slesiano economicamente decaduto e sempre legato all'idillio silvestre e feudale della sua infanzia, fecondo e delicato lirico, narratore e saggista, volle dare una risposta romantica all'appiattimento e al livellamento della libertà individuale che vedeva trionfare con l'avvento dell'unidimensionale utilitarismo borghese, della rivoluzione di Francia e della divisione del lavoro: sino alla fine della sua esistenza, finanziariamente modesta e spiritualmente armoniosa, egli fu un avversario tradizionalista e cattolico del mondo moderno.

Ma al misero filisteo (e cioè all'uomo borghesemente dimidiato nella sua funzione produttiva) Eichendorff, come nota Casesé non oppone n, la superbia del nobile n, la smaniosa inquietudine romantica n, il culto sacerdotale del Genio n, l'irregolarità dell'artista; pressoché, unico in questo senso fra i romantici, Eichendorff vede la poesia nella vita immediata e quotidiana, nei beni consueti, nei valori semplici e comuni: il fascino è sempre presente e basta stendere la mano per afferrarlo. La poesia del "Fannullone" non è quella romantica della nostalgia e dello struggimento per un assoluto irraggiungibile, ma è quella tanto più alta dell'appagamento e della gioia trovata in ogni palpito della vita. Il Fannullone non è un eroe eccezionale, è l'uomo medio: ma lo è in modo talmente perfetto, possiede così intimamente le "medie" qualità umane e nient'altro che umane, da essere veramente un caso raro ed eccezionale di umanità, ben più di quanto lo siano le anime straziate e demoniche del Romanticismo, così come la felicità familiare di Eichendorff era più complessa delle passioni infelici di tanti suoi grandi ed immaturi contemporanei. Il cattolicesimo e la civiltà austriaca avevano insegnato ad Eichendorff che la felicità può essere di questo mondo; tale armonia, lungi dal tradursi in un assennato ed angusto epicureismo, si risolve in un'altissima consonanza lirica, in una straordinaria attitudine a captare tutte le sfumature e i respiri della vita, il mistero delle cose e del loro fluire, il canto segreto e nascosto del mondo, la struggente identificazione dell'anima col mormorio universale. Tutto, per Eichendorff e per il suo Fannullone, è epifania, rivelazione colta in un'intraducibile liricità: ecco perché, nessuna versione, nemmeno quella ottima di Natoli che rende egregiamente l'incanto della prosa di Eichendorff, potrà mai riprodurre l'inimitabile magia dei versi, delle canzoni sparse qua e là nella novella, prive di oggetto e di contenuto e tutte risolte in purezza musicale, in ritmo e rapporto di valori fonici.

Se nella "Storia di un Fannullone" tutto è epifania, non v'è però alcun ottimismo, nessuna falsificante consolazione, nessuna elusione della tragedia: il sì di Eichendorff non sottintende l'ignoranza del dolore o la visione trionfalistica di una sua redenzione in un contesto superiore di significati e di eventi, ma significa solo capacità di unisono con l'esistenza in tutta la sua complessità. Con la sua alterità rispetto alla storia e con i suoi boschi

profondi, la novella si fa ora leggere in uno spirito di protesta contro quella disumanizzazione dell'oggi che, come scrive Casesé fa "ammutolire ogni canto del mondo". Ma occorre leggerla in polemica non soltanto col nostro presente storico, bensì anche con le false proteste che si appuntano contro di esso, con la nuova retorica del tradizionalismo culturale che oggi affianca la boria delle sue prediche spiritualistiche alla sicumera di quelle ripetute per anni dal razionalismo storicista. A differenza dalla tendenza restaurazionale, e cioè involontariamente compromissoria, di altre sue opere narrative e saggistiche, nella "Storia di un Fannullone" Eichendorff raggiunge un'interiorità ed un'armonia immuni da ogni regressione: la sua purissima poesia ignora il secolo con tutti i suoi idoli e quindi anche la protesta politica rivolta contro il corso del secolo. La totale rottura con la storia implica pure la rottura con tutti gli ideologi dell'anti-ideologia, dell'antistoria e dell'antipolitica. L'aristocratico Eichendorff dimostra che la poesia non ha nulla a che vedere con arroganti aristocrazie dello spirito o con sterili squisitezze iniziatiche, ma è "silenziosa, bonaria e felice" come la nipote del portiere che alla fine sposa il Fannullone.

"Fannullone"

"Corriere della Sera"

20 febbraio 1972.

Il prigioniero della vitalità.

In un suo saggio del 1929 dedicato a Robert Walser, Benjamin celebra anche un altro "maestro nell'arte di creare la figura dell'eroe sventato, buono a nulla, perdigiorno e malandato". Questo maestro di poesia randagia è Knut Hamsuné i cui personaggi, dice Benjaminé "provengono dal mondo primitivo dei fiordi, sono individui mossi dalla nostalgia dei troll". Il fannullone vagabondo è uno dei grandi e problematici modelli della letteratura moderna, una figura poetica d'idillio e d'inquietudine o meglio di forzato e difficile idillio, che cerca di coprire con uno struggente sogno d'armonia una profonda inquietudine. Anche Thomas Manné nelle sue "Considerazioni di un impolitico", appassionata e prolissa requisitoria contro le democrazie occidentali e le ideologie dell'impegno letterario, esalta alla fine l'ideale del buonannulla, sventato e felice perchè, libero da ogni costrizione sociale e da ogni appiattimento professionale. Il buonannulla non è capace di inserirsi nel meccanismo produttivo della società, assumendovi un ruolo determinato e perciò unilaterale; egli vuole soltanto vivere, rifiutandosi di definire concretamente e cioè di limitare la palpitante e imprevedibile potenzialità della vita: aperto e disponibile al desiderio come alla rinuncia, rapace e fuggitivo, questo personaggio si sottrae ai legami, ai ruoli prestabiliti, a qualsiasi impegno

morale o politico che voglia imprigionare il fluire dell'esistenza.

Si tratta di una protesta romantica contro la pianificazione borghese del mondo, che pareva ridurre l'individuo alla misura della sua funzione sociale; nelle sue "Considerazioni", nate dalla polemica sostenuta col fratello Heinrich in merito alla posizione della Germania nella prima guerra mondiale, Thomas Mann si richiamava infatti al poeta romantico tedesco Joseph von Eichendorff, il cui eroe fannullone, vero "hippie" ante litteram, fugge, canta ed ama in boschi liberi e ariosi che appaiono la musicale negazione di ogni società. In questo momento anarchico e conservatore del suo pensiero, Thomas Mann rivendicava soprattutto la libertà interiore da ogni faticoso impegno ideologico, la difesa della fantasia da ogni mortificante imposizione morale, l'indipendenza dell'intimità da ogni intrusione delle parole d'ordine e delle opinioni manipolate.

Nella retorica dell'impegno Mann scorgeva acutamente una delle manifestazioni più totalitarie della macchina del potere ossia la sua capacità di penetrare all'interno delle coscienze, violando la sfera privata e integrando, perfino interiormente, l'individuo nel sistema dominante. Mann peraltro non s'accorgeva, come s'era invece accorto Nietzsche, che quei valori di interiorità e individualità venivano svuotati non solo dalla razionalizzazione intellettuale attuata dalle democrazie liberali, ma anche e ben di più dall'occulta politica culturale della Germania guglielmina: se in Francia il letterato radicale era senza saperlo la caricatura del cittadino, del "citoyen", in Germania il filisteo romanticheggiante era una caricatura, altrettanto inconsapevole e ben più forzata, di quella profondità interiore che vibra nella parola "Kultur". Mann sembrava allora credere che quella libertà zingaresca ed elusiva fosse ancora un modello possibile, che l'intima anarchia del perdigiorno potesse essere ancora un ideale di grazia e di armonia. Proprio Hamsun che egli stimava moltissimo e che era contemporaneamente il nostalgico cantore e la dilacerata incarnazione di quella ribellione vitale, avrebbe potuto insegnargli come quella fuga e quel rifiuto fossero ormai uno struggimento protervo, un gesto d'inquietitudine e di debolezza, una rivolta patetica ma sterile. Knut Hamsun che Mann ammirava quale originale seguace di Nietzsche e Dostoevskij, aveva già scritto in quegli anni i suoi libri maggiori, quali "Pan", "Misteri", "Sotto la stella d'autunno" e "Fame", un capolavoro di naturalismo visionario ripubblicato di recente in Italia.

La vicenda di Hamsun è la versione moderna e tragica dell'idillio anarchico-romantico del perdigiorno. Hamsun visse sino in fondo l'avventura del ribelle che si abbandona al respiro vitale negando qualsiasi valore aldilà della vita stessa e scoprendo perciò alla fine l'irrazionale nichilismo di quest'ultima, anche se mitigò tale vitalismo con una gentile e perduta poesia delle lontananze dell'anima. Volle sottrarsi all'anonima pressione della società moderna e finì per diventare l'aedo del suo volto peggiore: passò dalle simpatie anarchico-socialiste della sua gioventù di proletario disoccupato, negli ultimi anni del

secolo scorso, al collaborazionismo con l'occupatore nazista della sua Norvegia, che trascinò nel fango la sua tardissima e indomita vecchiezza.

Hamsun incarna il destino esemplare di un poeta rivoluzionario che, in obbedienza a una coerente e paradossale identificazione di poesia e anarchia, finisce per diventare un politico reazionario. La sua vastissima opera, che abbraccia il periodo fra il 1890 e il 1948 concentrandosi soprattutto nel primo decennio del secolo, è un groviglio di vitalità, protesta, reazione, durezza, idillio e nichilismo; il volto del giovane proletario ribelle, che pubblica "Fame" nel 1890, si confonde con i caparbi e rinsecchiti lineamenti del novantenne che nel 1948 scrive il suo diario "Per i sentieri dove cresce l'erba", la deserta epopea della sua vecchiezza colpevole e umiliata. Certo è anche l'abisso degli anni che conferisce al destino di Hamsun una particolare forza d'attrazione. Famoso in tutto il mondo già prima della fine del secolo, Hamsun è nato sedici anni prima di Rilke ed è morto undici anni più tardi di Joyce, è stato un contemporaneo di Sedan e di Hiroshima. Questa vita mitica e lunghissima, la quale sembra comprendere in sé tutta la storia che ci riguarda da vicino e che ancora ci condiziona, si è risolta nella parabola estrema dell'intellettuale che opta per la ribellione e contro la rivoluzione. La vita e l'opera di Hamsun illuminano a fondo, nella loro traiettoria, i grandi interrogativi circa i rapporti che intercorrono fra grandezza poetica, lucidità ideologica, integrità etico-politica e responsabilità sociale del lavoro letterario. In un saggio sullo "spirito nel dispotismo" Peter de Mendelssohn ha parlato, a proposito di Hamsun, di "illuminazione e accecamento del dilacerato". In effetti, sin dall'inizio, l'eroe di Hamsun è un disgregatore e un disgregato, che fissa intrepidamente lo sguardo nell'irrazionalità della vita, mettendola a nudo e venendone insieme abbagliato, per quanto egli cerchi di contenere il proprio feroce turbamento col gesto freddo e distaccato dello scrittore epico. Come dice il titolo d'un suo libro, Hamsun cercò "l'estrema gioia" nella vagabonda fuga dai legami sociali, ma questa estrema gioia finisce, nel romanzo omonimo, nell'abulia e nella nevrastenia, nel ritornello ripetuto senza senso dopo aver fissato troppo a lungo lo sguardo abbagliato sul fuoco acceso nel bosco. Il romanticismo anarchico del fannullone si confonde col romanticismo fascista, in una analoga reazione coatta, crudele e autolesiva al livellato universo borghese.

Anche quando si ammantava di una cruda robustezza da fuorilegge, il perdigiorno vagheggiato da Mann è per Hamsun uno smanioso nevrastenico, tenerissimo e insieme brutale. Il mondo non concede spazio alla sua nostalgia ed egli reagisce con un'impotenza fragile e rabbiosa. L'anarchico dell'anima, scoperta la falsità dell'ideologia che lo circonda respinge ogni ideologia sperando di ritrovare l'immediatezza della vita non guastata dalle idee; respinge la società in sé, e quindi pure la rivoluzione, che gli appare un compromesso o comunque un contatto con quella sfera sociale che egli vuole rimuovere. Gli restano allora soltanto la sprezzante ribellione, la solitudine dei boschi, le intense ma insensate

illusioni d'amore, le vecchie scarpe scalagnate dal vagabondare, l'astiosa corazza di durezza verso le masse, il reazionarismo indossato come un abito. Questo viandante è tuttavia un intellettuale ultramoderno un sensibilissimo interprete e precursore del nuovo. "Fame" è il grande ritratto di questo groviglio d'intelligenza moderna e sentimentalità romantica, di sperimentalismo e arcaicità. La febbrile tensione di "Fame" riassume una problematica culturale di vastissima portata in una caparbia esasperazione soggettiva. E' la storia di un giovane scrittore attanagliato dai morsi della denutrizione e della fantasia; il delirio fisico si intreccia a quello poetico, un sovraccitato sfinimento fisiologico-spirituale coinvolge la nostalgia e l'inedia, i fasci nervosi e le pulsioni effettive, la spossatezza e l'amore non corrisposto, sullo sfondo di una Cristianità ora realistica ora alterata dalla depressione o dall'euforia. Hamsun è il poeta delle misteriose vibrazioni di sentimento inappagato che nascono, non si sa come, dalla costituzione biologica dell'uomo avido e indifeso. Sulla scia di Nietzsche, Hamsun scompone la fittizia unità psicologica dell'io individuale in una brulicante e frammentaria molteplicità di reazioni psichiche a livello inconscio; il suo linguaggio è la trascrizione irregolare dei brevissimi sussulti che per un istante affiorano dal profondo e balenano alla coscienza, intermittenti e discontinui. Talvolta la lingua è anche una difesa: molti personaggi di Hamsun sproloquiano senza posa, aggrediscono la minacciosa realtà esterna con un caotico furore verbale per celare la propria fragilità e la propria nostalgia d'azzurro.

Lo sguardo di Hamsun penetra con straordinaria acutezza la miseria, materiale e spirituale, dell'individuo moderno; la vita si riduce a una giostra di denutrizione, delirio, esaurimento, solitudine, ebbrezza, avidità e rappresentazioni coatte. La descrizione naturalistica dello squallore sociale si trasforma in una visionaria dissezione dell'inconscio. Ogni pathos morale dilegua e resta soltanto un intrico di crudeltà e tenerezza, un'ambivalenza insondabile eppure tratteggiata con la nitida precisione della distanza epica. All'impegno dei suoi colleghi Ibsen e Bjoernsoné ch'egli attacca con sprezzante ironia, Hamsun contrappone le ciniche e amare epifanie a corto circuito di uno stile lirico, che afferra e ritrae l'insensato eppure appassionato meccanismo biologico. In un grandioso e laconico episodio di "Fame", l'affittacamere consuma frettolosamente un adulterio con un pensionante, sotto gli occhi indifferenti di un vecchio menomato e paralizzato: l'ottica dello scrittore registra singoli dettagli avulsi da ogni totalità, frantumata in frammenti isolati ed effimeri. Già nel 1890 Hamsun aveva tenuto delle aggressive conferenze contro la letteratura impegnata e la caratterizzazione psicologica dei grandi scrittori norvegesi contemporanei (Ibsené Bjoernsoné Kielland e Lie), rivendicando quale specifico spazio della poesia "la vita inconscia dell'anima" ossia, com'egli diceva, "quel mondo di reti e cellule e strane profondità, in cui tutto vive e si muove e si muta". La psicologia dell'anarchico antiborghese pone in dubbio e contesta il presupposto fondamentale dell'etica borghese,

l'unità e la continuità dell'io.

Nel romanzo "Misteri" (1892), per esempio, il protagonista, Nagel, non è infatti una personalità unitaria bensì un viluppo di reazioni sensitive e fasci nervosi, una psiche lacerata e fluttuante, un io privo di netti confini, un inconscio alla deriva che si difende dalla realtà esterna rovesciandole addosso un profluvio di parole e una scarica di gesti striduli. Nagel è un clown provocatore e autolesionista, uno spregiatore della massa che nasconde sotto l'arroganza la propria ipersensibilità sentimentale e la propria labilità nevrotica. Un clowné una vittima bizzarra ed eccitata è sempre il poeta, che vive direttamente sulla propria pelle, nella propria stessa costituzione psico-fisica, quella distruzione della personalità individuale operata dalla società moderna, che Hamsun identifica con la società borghese, assolutizzando quest'ultima in una sorta di aborrita categoria esistenziale nella quale egli, grande anarchico reazionario, accomuna borghesia, capitalismo, democrazia e società di massa. Come tutti i grandi anarchici reazionari, da Nietzsche a Mishima, Hamsun scorge acutamente gli aspetti patologici della società moderna, ma finisce per intendere tutta la modernità quale patologica lacerazione, tentando altresì di esasperare la malattia e di trasformarla in un rimedio e in una medicina.

Sotto la pressione di questa società il poeta non può essere che un eccentrico nevrotico, vittima e insieme complice di quella crudeltà che lo ferisce e di cui egli si appropria, per essere coerentemente fedele alla vita crudele. Dileguano i contenuti e resta soltanto l'anarchico ed errabondo regno della forma, lo spazio elusivo nel quale la fantasia può muoversi, con la libertà del vento e con la ferrea determinazione delle cellule nervose, per liberarsi dal giogo dei contenuti, dalla catena dell'istituzione borghese che riproduce e quindi impone i propri schemi e i propri valori, neutralizzando nella tautologia il selvaggio fluire della vita. Lo stile allusivo di Hamsuné di cui Musil ammirava la capacità di accennare, vuol afferrare questo libero gioco dell'effimero, la fenomenologia momentanea d'un io disgregato e incapace di durata. Gli dei, scrive Hamsun nei suoi "Sentieri", amano le cose soggette a non durare; egli non può e non vuole inverare o salvare nella storia i valori dell'attimo ed oscilla fra un impossibile assoluto sovratemporale e un distruttivo sapore di caducità insensata. Il grande terreno di questa vitalità discontinua è quello erotico, esemplificato soprattutto dalle struggenti ed anarchiche figure femminili, la cui caratteristica è la coesistenza degli opposti: fugacità e durata, capriccio e fedeltà, rapace brutalità e dedizione assoluta, abbandono e ritrosia, brama e rinuncia, coppie di contrari bruciate nella fiamma dell'attimo e protese verso il non-tempo della perdizione amorosa. In questo senso della vita nuda e anarchica s'incontrano e s'intrecciano crudeltà e gentilezza, lacerazione psichica del soggetto e respiro della natura, l'ultramoderna reattività intellettuale di "Misteri" e il giorno eterno della nordica estate di "Pan" (1892), il sommerso fluire della vita di "Sotto la stella d'autunno" (1906) e la

febbrile eccitazione di altri romanzi. "Pan" è il grande racconto che fonde idillio e nevrasenia, male storico e nostalgia naturale, modernità e arcaismo, paesaggio senza tempo del Nordland e disagio intellettuale.

L'arte di Hamsun è tutta un tentativo di reagire a questo disagio, un tentativo che, proprio per il suo carattere coatto finisce per esserne vittima. Il viandante di Hamsun sceglie il ruolo di nomade, per difendere il rischio e l'avventura dalla pianificazione borghese, ma nel suo desiderio di distruggere i valori egli non si accorge di essere una valvola di sfogo di quell'odiato meccanismo che lo condiziona totalmente. Rapsodo della vita randagia e vagabonda, Hamsun crede di poter opporre la ruvida personalità delle cose alla spigolosità geometrica dell'ideologia; araldo dell'impossibile immediatezza, non può approdare che all'anti-ideologia, cioè alla cattiva ideologia. Il suo anticonformismo e la sua protesta scadono così, fatalmente, a un contegno nichilistico, gretto e vanamente cavalleresco; scadono a quell'autolesivo amore della sfida per la sfida che scandisce i gesti aridi, ingenerosi e sprezzanti di Hamsuné dalla polemica contro Ossietzky, il pacifista perseguitato, al necrologio di Hitler scritto l'indomani della sua morte, a partita ormai perduta.

Sosso dalla rivelazione della nevrasenia quale condizione essenziale dell'individuo contemporaneo, Hamsun reagisce con la riottosità regressiva del reazionario che vuol ripercorrere la storia all'indietro, e si volge a una fluente narrativa tradizionale, a una rude e sana epicità contadina; alla fine gli resterà fra le mani, come nel dramma "Era glaciale" idealmente dedicatogli da Tankred Dorst e anch'esso ora tradotto in italiano, solo un'inutile ostinazione di sopravvivenza biologica.

Anche la robusta epica rurale cela un'ipertesa sensibilità. In realtà Hamsun fu, specialmente ai suoi esordi, un violento avversario dell'ideologia agraria e della letteratura villereccia, della salute paesana e dell'idillio etnico di Bjoernson cui egli aveva contrapposto, esaltandole, la disgregazione nevrotica dell'intellettuale e il nomadismo del viandante pure nei "Germogli della terra" (1917) egli non fu un cantore del sangue e del suolo ma un cupo poeta georgico di stampo verghiano capace di cogliere la violenza, la brutalità e l'oppressione senza riscatto del mondo contadino: Hamsuné il barbaro polemista che alcuni anni prima aveva reclamato la massima pena per un'infelice ragazza madre la quale aveva soppresso il figlio neonato, racconta nei "Germogli della terra" una consimile vicenda con accenti di pietà e di dolente partecipazione. La donna colpevole, Leopoldina dal labbro leporino, appare in veste di vittima; ancora una volta la libertà e la comprensione della poesia superano gli angusti limiti di una cattiva e ottusa ideologia.

L'uomo Hamsun è rimasto invece prigioniero di quei limiti e ha saputo soltanto narrare la vanità della sortita del suo viandante, l'inutilità della sua ribellione. Il cerchio, dice il titolo di un suo romanzo del 1936, si chiude; il viandante può soltanto ritornare indietro, al suo punto di partenza., alla cupa

e gelosa angustia del possesso, come accade a Hamsun medesimo, che dalla randagia miseria della sua giovinezza passa all'esistenza laboriosa e avveduta del proprietario terriero e dello scrittore di successo che sforna un libro dopo l'altro.

Il rapsodo del buonannulla e della perdizione amorosa cade nella paradossale contraddizione dei vitalisti: Anziché, vivere la Vita, scrive decine di romanzi sulla vitalità, diviene un attivissimo professionista della produzione letteraria, un borghese della penna; certo sarà ancora capace, nell'ultimo libro scritto a novant'anni e nell'umiliazione del processo, di ritrarre impassibile l'esito della sua parabola che l'ha portato a scegliere la barbarie nazista.

Rispetto allo scrittore protagonista del suo romanzo "Fame", lo scrittore Hamsun fa un passo indietro, incapace, col progredire degli anni, di restar fedele al suo eroe affamato innamorato e disgregato, coerente ed autentico perdigiorno del vivere. Anche a Hamsuné come aveva scritto lui stesso in un altro romanzo, la vecchiezza non aveva portato la maturità, bensì soltanto e nient'altro che la vecchiezza.

"Gefangener der Vitalit„t"

"Frankfurter Allgemeine"

24 luglio 1974.

"Il viandante e la fame"

"Corriere della Sera"

12 luglio 1975.

La scuola di Nietzsche.

Troppi anni, un intero medioevo, scriveva Saba nelle sue "Scorciatoie", dovranno passare prima che gli uomini cessino di fraintendere, cioè di maledire Nietzsche. Per decenni infatti l'immagine di Nietzsche comunemente diffusa è stata quella, riduttiva e stereotipa, del profeta del superuomo e dell'araldo della bestia bionda, se non addirittura quella, doppiamente falsa, del precursore ideologico delle dottrine nazionalsocialiste. Quell'immagine, che era stata costruita con grossolana superficialità e con intenzionale menzogna dalla pseudocultura fascista, veniva accettata, pur con delle conclusioni opposte, anche da parte democratica: basti pensare che, in entrambi i casi, si leggevano molte opere di Nietzsche non già nel loro testo originale e filologicamente corretto, bensì negli arbitrari rimaneggiamenti e nelle disinvolute manipolazioni operate dagli interessati amministratori ufficiali dell'eredità nietzscheana (fra i quali spicca per malafede la sorella Elisabeth), che emendavano gli scritti di Nietzsche di tutti gli scomodi accenti antinazionalisti e antirazzisti, volterriani e anti-guglielmini, o addirittura mettevano insieme da appunti provvisori libri compiuti che, in quanto tali, il filosofo non aveva mai

scritto. E' clamoroso il caso della "volontà di potenza", tema al quale Nietzsche aveva dedicato un vastissimo e febbrile materiale di note ed abbozzi preparatori e contraddittori senza riuscire a trarne un libro organico e una conclusione definitiva, che furono invece costruiti dagli editori con un artificioso lavoro di selezione e di montaggio delle carte nietzscheane. Veniva così misconosciuto il Nietzsche razionalista e demistificatore, il critico della società tedesca e della borghesia europea, il diagnostico del disagio della civiltà e il rivoluzionario esploratore dell'inconscio, l'intrepido distruttore di valori che aveva scoperto, prima di Freud, la precarietà del tradizionale io psicologico e la caotica e centrifuga molteplicità di nuclei psichici che sottende il fragile guscio della coscienza. Come ha osservato in un suo recente saggio Gianni Vattimo, il superuomo nietzscheano - il cui vangelo, peraltro, veniva indicato dallo stesso autore come "un libro per tutti e per nessuno", e dunque opposto a quel consumo plebeo-borghese di massa in cui lo inserì l'ingranaggio culturale della società tedesca, prima guglielmina e poi nazista - non stava a significare un individuo d'eccezione bensì un nuovo gradino nell'evoluzione della specie, un nuovo modello antropologico librato aldilà dei tradizionali confini dell'io umanistico e della sua psiche.

Le basi per un'adeguata comprensione di Nietzsche su larga scala (anche se la carica rivoluzionaria del pensiero nietzscheano era stata certo recepita sin dall'inizio da diverse personalità e gruppi intellettuali) vengono poste appena adesso, con la prima edizione critica originale dell'opera omnia curata su un piano internazionale da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, in un lavoro che è un vanto per tutta l'editoria italiana. Non soltanto la saggistica francese, ma anche quella italiana ha riscoperto in Nietzsche il padre dell'avanguardia moderna (Giuliano Baioni) e il filosofo della Liberazione (Vattimo), mentre la stessa esaltazione nietzscheana della forza e della spietatezza appare come il tragico sforzo di Nietzsche di soffocare in se stesso quel dolore e quella compassione che la crudeltà dell'esistenza destava così fortemente nella sua sensibilità appassionata e ipertesa. Tuttavia ogni rovesciamento di giudizio e ogni riscoperta comportano una tendenza, intellettualmente equivoca, all'entusiasmo non sorvegliato e alla celebrazione approssimata; la stessa voga delle "riscoperte" filosofiche o letterarie implica di per sé, un'adesione non sempre motivata alla politica o all'industria intellettuale del momento, a quella catena della distribuzione e del consumo culturale che Nietzsche ha smascherato con impareggiabile acutezza in un suo libro giovanile ora tradotto e curato splendidamente da Giorgio Colli, le cinque conferenze "Sull'avvenire delle nostre scuole".

In queste lezioni, scritte da Nietzsche a ventisette anni nel 1872, si disegna, con un'acerba chiarezza dovuta forse all'età e ancora ignara dell'insondabile ironia delle grandi opere posteriori, tutta la geniale ambivalenza della posizione nietzscheana, intessuta di intuizioni rivoluzionarie ed elementi regressivi, di spirito contestativo e di pathos conservatore. Il riconoscimento

della loro chiarezza e della straordinaria validità che le loro diagnosi possono avere ancora oggi non può convertirsi in un'incondizionata celebrazione, che scorga in esse soltanto una battaglia di libertà e di emancipazione.

Nietzsche è certo una delle origini del pensiero libertario e della contestazione intellettuale, ma non ne è certo l'unica e nemmeno la più importante, mentre d'altronde il suo pensiero non si apre soltanto in questa direzione ma pure in molte altre, anche opposte. Giustificata come correttivo all'immagine falsa di un Nietzsche reazionario, l'immagine antitetica di un Nietzsche rivoluzionario rischia d'essere altrettanto unilaterale e riduttiva: "Sull'avvenire delle nostre scuole" è un libro che mostra mirabilmente questi due volti, indissolubilmente uniti e connessi.

Nella scuola della Germania bismarckiana Nietzsche individua un meccanismo di riproduzione intellettuale che livella le coscienze subordinandole a un modello prefabbricato di cultura, atta ad integrare l'uomo medio nel sistema politico dominante e quindi, prima ancora, a forgiare quell'anonimo "uomo medio" disponibile all'integrazione. L'insegnamento appare un'enorme tautologia, una ripetizione automatica dell'identico che neutralizza la creatività individuale e distrugge già all'interno dell'intelligenza ogni tentazione di alternativa o di ribellione; la specializzazione scientifica, gloria della leggendaria università tedesca ottocentesca, risulta un appiattimento della personalità costretta a svilupparsi in un'unica dimensione come l'operaio alienato nel lavoro di fabbrica; la scuola, dal liceo all'università, è una fucina che sforna i quadri dirigenti e le leve dell'amministrazione di un sistema che ingloba ogni forza e riproduce costantemente se stesso; l'istruzione, asservita allo stato, forma unicamente servitori dello stato e non certo uomini liberi. Poche volte il carattere classista e la funzione politica di una scuola apparentemente ispirata alla disinteressata autonomia degli studi sono state smascherate come in queste pagine nietzscheane del 1872, le cui accuse all'integrazione totale nel sistema e all'azione repressiva dello studio sembrano formulate in anni recentissimi. La contestazione nietzscheana, che ravvisa già nella Germania appena unificata le tendenze totalitarie di una società industriale avanzata, parte tuttavia da una prospettiva aristocratica e in definitiva arcaica, dall'orgoglioso ideale umanistico di una cultura di "lite" concepita in termini che appartengono irrimediabilmente al passato. In tal senso la polemica di Nietzsche si affianca alla grande protesta aristocratica innalzata dalla cultura tedesca classico-conservatrice contro lo sviluppo della società di massa delineatosi già alla fine dell'Ottocento: questa intonazione è presente già nella cornice delle conferenze, in quell'atmosfera da vecchia Germania romantica col paesaggio del Reno, l'eco di canti popolari e di vagabondaggi goliardici. Più tardi Nietzsche si allontanerà da queste malie silvestri ancor palpitanti di sentimento struggente; in queste conferenze la natura non è ancora la maestra beffarda e infedele dei grandi libri successivi, ma è trepida di pathos traboccante. La prospettiva aristocratica non toglie certo validità alla critica di

Nietzsche: se le alternative ch'essa tacitamente oppone al presente non hanno realtà obiettiva, ciò non diminuisce l'acutezza della denuncia mossa a quel presente. Se la posizione del tiratore è paradossale, la sua mira resta infallibile; un tramontato sogno di ieri offre lo spunto per un'inesorabile demistificazione degli inganni dell'oggi. L'individualismo aristocratico è un relitto, ma l'anonima massificazione degli individui, che si spaccia per progresso, non è una condizione di reale democrazia. L'attacco più risoluto di Nietzsche va naturalmente alla dominante filosofia storicista: lo storicismo gli appare la consolatoria patina ottimista sovrapposta alla reale irrazionalità e alle reali contraddizioni della vita, una mistificazione della verità operata dall'ideologia al potere.

La critica nietzscheana è ambivalente non solo nei suoi accenti rivoluzionari, ma anche in quelli a prima vista conservatori. Se la polemica contro l'istituzione culturale sembra quella di un odierno contestatore, la derisione della scuola di massa sembra il sarcasmo reazionario di chi beffeggia l'approssimazione pedagogica camuffata da sperimentalismo, la spocchia innovatrice, la diffusione di poche nozioni generiche a spese del rigore intellettuale, l'incompetenza travestita da libertà, il culto del numero a detrimento della qualità, le arroganti leve di docenti ignoranti che escono da una scuola senza disciplina e la peggiorano ulteriormente, la banalità di slogan giornalistici sostituiti alla profondità di pensiero, il confuso sociologismo che poco comprende e tutto perdona. Nietzsche aggredisce in blocco il culto dell'autonomia della personalità, che spinge l'adolescente a una presuntuosa sicumera egocentrica e lo priva del suo diritto ad avere grandi guide e maestri da seguire, togliendogli il rispetto e dandogli in cambio una smania di blaterare, sforzandolo a inebriarsi di sé, in un'età in cui la sua più vera esigenza è quella, istintiva e insieme spirituale, di ascoltare. Questa polemica nietzscheana, che investe i luoghi comuni dell'educazione scolastica, ha un volto bifronte. Coglie nel segno quando sferza la debolezza e la reale dipendenza implicite nella soggettività senza freni e quando intuisce il ruolo che la disciplina esercita nella formazione di un'autonomia di giudizio; nella petulante e narcisista soggettività tardo-borghese Nietzsche scorge la parodia

di un'autentica libertà, una licenza di sgrammaticati in luogo dell'autonomia di chi elabora nuove leggi. Ma in queste conferenze non s'intravede la nuova cultura e la nuova libertà cui dovrebbero portare il rigore e la capacità di imparare; il punto di partenza della critica al caos intellettuale rimane un ideale aristocratico di "otium" disinteressato, che promuove ma anche delimita inesorabilmente la difesa nietzscheana di una cultura librata al di sopra della sfera del bisogno. La battaglia di Nietzsche contro la mercificazione culturale può certo essere utilissima anche e soprattutto oggi, in un clima in cui pare non si possa leggere un libro senza scriverne una recensione, ma Nietzsche scambia la lotta per una cultura libera dall'assetto economico con una rimozione intellettuale del problema economico, che impoverisce la cultura e la rende un'ignara marionetta dell'economia. Anche l'orgogliosa autonomia rivendicata da Nietzsche nei confronti dello stato rimane un'altera indifferenza che riconosce allo stato esistente tutto il suo potere, purché, non s'immischi direttamente nelle cose del pensiero. Pure questo libro dimostra come il dramma di Nietzsche (e, dopo di lui, di tanta grande cultura anarchico-reazionaria) sia stato l'incapacità o il rifiuto di fare i conti con Marx. La sua formidabile eversione resta così monca e dilacerata. Nella scuola moderna egli vide "il presupposto del comunismo", e non si accorse che proprio quell'enfatica massificazione delle coscienze era un argine borghese contro il comunismo. Il suo pensiero è un sale della terra, necessario e insufficiente a ogni concezione del mondo.

"Corriere della Sera"

5 agosto 1975

"Nuova Corrente" 68/69

1975-76.

Il superuomo senza desideri.

"Ciò che potrebbe essere possibile," scriveva Nietzsche fra la primavera e l'estate 1888, "non è oggetto della mia occupazione... in me il concetto di futuro manca, io guardo avanti a me come su di una liscia superficie: non un desiderio la increspa, nemmeno un desiderio piccolo piccolo, niente progetti, niente volere altrimenti da come è." Con l'immagine di questo mare disteso ed immobile Nietzsche voleva esprimere la grande quiete meridiana di un cuore liberato da ogni inquietudine e pienamente appagato del puro presente; voleva esprimere la pace totale di chi non ha nulla da chiedere o da rimproverare alla realtà e non ha quindi progetti né desideri né mete, cioè non ha futuro in quanto vuole ignorare ogni alternativa ed ogni mutamento. Pochi mesi dopo, il 3 gennaio 1889, questa identificazione con l'apparenza istantanea delle cose si trasformerà nel collasso psichico, nell'immoto piano orizzontale di una intelligenza oscurata dalla follia e, almeno ai nostri miopi occhi che non sanno

ancora penetrare nell'esperienza della malattia mentale, ignara di storia, progresso, sviluppo e avvenire. Ma quella conciliazione perfetta con la superficie dell'esistenza era sempre stata. anche prima del tragico finale, soltanto il polo di una nostalgia. Nietzsche si protese alla ricerca della beatitudine indifferente e amorale come gli animali marini che riposano al sole fra gli scogli, ebbe un rapace e struggente desiderio di girare all'unisono con la ruota delle cose: in tal modo si precluse ferocemente quel placato abbandono che si può godere a patto di non averne consapevolezza e che tanto più sfugge quanto più viene ansiosamente inseguito, come ben sapeva Kafka quando diceva che "chi cerca, non trova e chi non cerca, viene trovato". Incapace di non cercare, Nietzsche instaurò col suo stesso rigore intellettuale una barriera fra sé e quella Vita ch'egli voleva raggiungere aldilà del bene e del male e che invece sacrificò al suo imperativo etico di distruggere la morale, al suo gigantesco sforzo concettuale di smascherare i valori tradizionali, a questa tensione della mente che finì per esaurire proprio la sua vitalità. Sulle sue orme, tanta cultura del Novecento si pose alla ricerca di ciò che si sottrae soprattutto alla ricerca, del presente incorrotto e intatto da ogni giudizio; la stessa conclusione dell'itinerario umano di Nietzsche venne vista quale un rifugio nella pace dell'ottundimento mentale, della regressione e dell'oblio.

Nel suo ultimo anno di attività (1888-1889) Nietzsche lavora, con febbrile frammentarietà ma anche con traslucida chiarezza, all'elaborazione di quel suo libro sulla volontà di potenza, che egli non portò mai a compimento e che fu montato artificiosamente, con una falsificazione tendenziosa, dagli interessati amministratori del suo retaggio. "I Frammenti postumi", pubblicati ora nell'ottima versione di Sossio Giametta, vertono sull'analisi della volontà di potenza e sull'attacco a tutto ciò che, secondo Nietzsche, nel corso dei secoli l'ha repressa, denigrata e censurata: il cristianesimo, la filosofia occidentale in genere a partire da Socrate, le dottrine della rinuncia e della compassione, le ideologie democratiche e umanitarie, le varie negazioni dell'istinto. A tutte queste forme di decadenza, com'egli le chiama, Nietzsche oppone la sua canzone del sì e così sia detti alla vita. Lo sfondo di questo estremo tentativo di accettazione del destino è dato da Torino, la città più amata da Nietzsche, l'unica forse nella quale egli conobbe qualcosa che pareva avvicinarsi alla felicità. Di Torino Nietzsche celebra la limpida pace autunnale, i colori di un garbo aristocratico ed appartato, la signorilità di locande modeste e palazzi affabilmente melanconici, una civiltà europea "ancien r,gime" ch'egli confronta con la piatta arroganza dell'Europa borghese e della Germania nazionalista plebea. L'amore per Torino è rivolto a uno stile che intreccia compostezza e solitudine, sobrio decoro della simmetria e luce chiara delle lontananze; è rivolto alla fuggente vita senza sovrastrutture cercata non nel grido ma nel sorriso non nel furore orgiastico ma nella semplicità quotidiana, non nella banalità pittoresca del mare tempestoso ma nel mistero profondo del mare sereno.

In questi frammenti Nietzsche riprende tanti motivi di opere precedenti, specialmente della polemica antiwagneriana. Wagner e il "Parsifal" rappresentano il culmine della decadenza: eccitato esaurimento psichico, morbidezza nevrotico-sentimentale, debolezza cristiana, esibizionismo istrionico e svirilizzato, sensualità sfacciatamente torbida e mollemente mortificata. Nietzsche si affanna a denunciare la congiura dell'esaurimento contro la forza e in tale forsennata battaglia la sua azione smascheratrice va oltre i suoi stessi intenti: accusando i valori morali tradizionali di aver denigrato e fiaccato la forza vitale, egli finisce suo malgrado per dimostrare com'essi siano stati invece una fittizia copertura ideale, con la quale è stata ipocritamente velata la violenza effettivamente esercitata nella storia. Credendo di mettere a nudo le menzogne dei deboli, Nietzsche svela tutta la brutalità del dominio dei forti e si costringe a odiare i principi socratici, cristiani o democratici perchè, li scorge, nella realtà storica e sociale, oggettivamente falsi e strumentalizzati. La sua predicazione di barbarie appare oggi una spietata diagnosi della barbarie. Furente avversario dell'antisemitismo, del nazionalismo e del militarismo, Nietzsche vuol eliminare la tragedia, incompatibile con l'accettazione gioiosa e globale dell'accadere, ed esalta l'arte che, ritraendo il gioco delle forme e il fluire dei fenomeni, esclude quella lacerazione e quella tragicità cui soggiace invece lui stesso, con la sua pietà per il cavallo bistrattato dal vetturino che lo fa prorompere in una delle più grandi proteste che siano mai state elevate contro la crudeltà dell'esistenza. Del resto Nietzsche, aggredendo la decadenza e il cristianesimo, sa di essere lui stesso un triste esperto della decadenza e un severo erede del cristianesimo, che in lui si autoaccusa e si nega.

Il fisiologo della volontà di potenza, che si definisce "l'uomo più impersonale che forse sia mai esistito" e che esclama "che cosa importa di me!", è soprattutto il demistificatore della coscienza borghese e della concezione tradizionale dell'io.

L'analisi nietzscheana scompone la convenzionale unità dell'io individuale nella "multiforme complessità" che la costituisce, nel "regno molto più esteso del sistema nervoso", nel meccanismo dei "quantità dinamici" di energia, la cui espansione e contrazione assesta in realtà sempre nuove la molteplicità di cui è formato l'io. In tale scomposizione della personalità nella pluralità dei nuclei che la sottendono Nietzsche non è forse secondo a nessuno, nemmeno alla psicoanalisi; egli intuisce inoltre genialmente il fondamento linguistico che regge la gerarchia, spirituale e sintattica, basata sul primato del soggetto che organizza il mondo e la frase, articolando e formalizzando il "continuum" vitale. In uno splendido saggio, Giuliano Baioni ha scorto perciò in lui il vero padre dell'avanguardia, che aggredisce il linguaggio quale strumento di dominio e di falsificazione per ritrovare dietro l'ordine del discorso e la menzognera convenzione dei segni, la vita libera e nuda.

Paradossale e contraddittorio, Nietzsche, che si proclama "il primo uomo di tutti i millenni", oscilla in questi frammenti fra le sue due anime, quella enfatico-danzante zarathustriana e quella scettico-volterriana. Anche nei suoi furori obiettivamente più barbarici (per esempio il disegno di lasciar perire i "degenerati" o di impedir loro di procreare) egli ha almeno il pregio di dichiarare esplicitamente l'ideale brutalmente reazionario che presiede a tali vaneggianti propositi, i quali invece ai nostri giorni riaffiorano altrettanto crudeli ma travestiti da pianificazioni razionali o da igienismi progressisti. Spregiatore della coscienza, Nietzsche, che alle soglie della follia dichiara guerra alla Germania e alla casa Hohenzollerné non riuscì a oltrepassare la sua fragile cortecchia per raggiungere la libertà dell'inconscio; denunciò ben prima di Freud il disagio della civiltà e ne fu egli medesimo una vittima esemplare, inetto com'era a tuffarsi nell'agognato gorgo delle pulsioni e degli istinti. Come diceva Saba, "fu il caso estremo di una quasi completa sublimazione di Eros" ma Saba stesso sentiva di dover aggiungere: "Fu anche altro lo so.

"Superuomo sì nazista no"

"Il Mondo"

27 marzo 1975.

Lo sguardo imperiale.

Liutprando vescovo di Cremona, ambasciatore di Ottone il Grande alla corte di Bisanzio, vide per la prima volta, in un serraglio imperiale bizantino, l'onagro, il fiero e nobile asino selvatico. Incuriosito dall'animale e desideroso di conoscerlo e di classificarlo, Liutprando non s'informò delle sue abitudini o delle sue caratteristiche, cercò di ricondurlo a una famiglia zoologica ma ripensò alle profezie e alle similitudini in cui si parlava dell'asino selvatico e si chiese che cosa esso potesse significare nel grande libro della natura scritto da Dio e quale senso riposto e verace quell'immagine avesse da suggerirgli, finendo per concludere che l'onagro stava a indicare il sovrano bizantino, che il suo signore Ottone il Grande, pari a un leone, avrebbe dovuto vincere. Al vescovo di Cremona non interessava sapere cosa fosse quell'animale per lui esotico, ma che cosa significasse nel Tutto della creazione, quale fosse il suo senso nel provvido disegno del mondo e della storia e che cosa dovesse comunicare e insegnare agli uomini. Il criterio della classificazione era il significato nascosto che bisognava estrarre dalla realtà empirica concepita dunque non quale presenza autosufficiente e oggettiva delle cose ma quale scrittura, quale segno da leggere e decifrare per portare alla luce un messaggio profondo.

Nel suo grande libro su Federico Secondo di Svevia, Ernst Kantorowicz ricorda

quest'episodio, citandolo ad esempio della concezione medioevale della natura e contrapponendolo al nuovo e rivoluzionario pensiero di Federico Secondo, l'imperatore che scrive il trattato sull'arte della falconeria e fa di esso un vero manuale di ornitologia, un'opera tutta permeata, oltre che di impareggiabile e ariosa eleganza, di rigore scientifico, di osservazione analitica e di precisione specialistica. Il sovrano del sacro romano impero, che fonda un concetto totale e assoluto dello stato quale in precedenza non era mai stato formulato, è per Kantorowicz soprattutto la mente chiara e demonica che in ogni campo, nella prassi politica e nella dottrina imperiale, nell'esercizio della poesia cortese e nell'arte del commercio, della caccia o della guerra, proclama il dovere e la possibilità intellettuale di guardare le cose "che sono come sono", scorgendone l'immanente e inesorabile necessità e afferrandole nella loro immediatezza, nella loro superficie tersa e terribile - terribile perchè, dietro ad essa non c'è niente, perchè, la spietata limpidezza dell'apparenza esaurisce ogni significato nel suo gioco splendido e indifferente. L'immagine che Kantorowicz ricostruisce di Federico Secondo è quella che ha già affascinato Nietzsche: l'immagine di un'intelligenza inquietante perchè, tutta aperta alla superficie della vita e alla sua dura chiarezza senza mistero. Kantorowicz sottolinea, nella sua poderosa ricostruzione storica sorretta da un'enorme e minuziosa documentazione e tuttavia lieve e trascinante come un grande racconto, l'amabilità e la serenità di Federico Secondo tramandate dai cronisti, rilevando tuttavia l'aspetto conturbante e quasi sinistro di quella radiosa inalterabilità. E' lo sguardo incolore e ammaliante dell'innocenza, che seduce e sconvolge perchè, è ignara di colpa e di morale, perchè, vuol solo contemplare, capire e afferrare il mondo così com'è e come si presenta, indagando la legge della sua esistenza ma non un suo eventuale significato interiore che debba giustificarla: è lo sguardo serpentino di cui parlano le cronache, non penetrante in profondità bensì "aperto e tranquillo, la cui fermezza arresta ogni cosa e che, senz'ombra di cristiano, nulla aveva di introverso".

In questa calma olimpica, che fissa le cose così come sono aldilà del bene e del male, risiede per Kantorowicz l'essenza della maestà di Federico e della sua azione storica, oscillante tra l'antico e il moderno. Maestro della storiografia medioevale, Kantorowicz, nato a Poznań nel 1895 e morto a Princeton nel 1963 dopo aver insegnato in diverse università europee ed americane, possiede il taglio del grande storico che sa affiancare la completezza della ricognizione analitica al risoluto gesto della sintesi capace di sfrondate con l'accettare la selva dei particolari. La sua monografia su Federico è un grande libro sul medioevo e sull'impero medioevale, immune da ogni riduzione settoriale e volto alla rappresentazione di una totalità di vita e di esperienza, retto da un'equilibrata visione dei rapporti fra il ruolo dell'individualità e quello dei fattori sociali e animato da quel senso dell'unità dell'esistenza e da quel vigore della raffigurazione che fanno di ogni vero storico un vero narratore, uno scrittore epico. Se il limpido sguardo di Federico si posa senza veli sulle

cose e sui fatti per classificarli nella loro realtà positiva e si contrappone così, nell'esposizione di Kantorowicz, alla concezione medioevale di Liutprando quale indice di un razionalismo scientifico che precorre le modernità, l'immagine di Federico è insieme più antica e più moderna del modello medioevale di intellettuale e di sovrano. L'instancabile ricercatore, che sviscera spregiudicatamente tutti i campi dello scibile, può ben presentarsi, secondo uno stereotipo storiografico largamente diffuso, quale precursore d'una mentalità illuministica; d'altronde la sua chiarezza trasparente, che vuol lasciar apparire la vita nella sua luminosa impassibilità, sembra una qualità assai antica che il mondo moderno ha perduto per sempre: l'innocenza mondana non ancora turbata da alcuna introversione, da alcuna interiorità, non ancora dunque scalfita dal cristianesimo. In questo senso Federico Secondo è un personaggio del tutto estraneo alla modernità, che sta sotto il segno dell'introversione, dello scavo interiore, dell'analisi psicologica e della profondità cristiana, della perdita dell'innocenza e della bella apparenza. Nietzsche amava Federico Secondo perché, vedeva in lui un eroe antimoderno e anticristiano ossia opposto a quella decadenza che egli avvertiva nel culto moderno della profondità e voleva guarire additando la necessità di risalire alla superficie, di ridiventare chiari e leggeri.

Anche nella stilizzazione del proprio "imperium" Federico si discosta dal prototipo medioevale per riaccostarsi, in forme inusitate, a quello antico. Non propone ai suoi sudditi e seguaci l'immagine canuta e guerriera del tedesco Barbarossa, ma quella apollinea del "puer Apuliae", del fanciullo e giovinetto italico; anch'egli sembra cercare nell'asciutta chiarezza mediterranea, come Nietzsche, il simbolo di una forza e di una salute incorruttibili. Imperatore del sacro romano impero di nazione tedesca, egli non ha nulla dell'errabonda e malinconica dispersione barbarica che contrassegna i grandi e vani sogni degli imperatori germanici, chiamati a sedere sul trono di un potere che in teoria non aveva confini, giacché, questi avrebbero dovuto coincidere con quelli della cristianità chiamata ad estendersi in tutto il mondo. e che in pratica si riduceva a un groviglio di stirpi e ad una molteplicità di circoscrizioni locali reciprocamente rivali ed avverse. Il sacro romano impero è l'idea, o il sogno, di creare da questa moltitudine di particolarismi un'unità, di fatto mai raggiunta; per secoli la Germania, compagine statale inesistente, non è che il "Reich", l'"imperium", una comunità politica immaginaria, una tenace vocazione all'impero che svanisce nell'irrealtà o si rattrappisce in angusti e spigolosi orizzonti provinciali. Come per il dannunziano Sigismondo, la procellosa alma imperiale ch'ebbe poche castella e non il mondo, l'impero si riduce a un potere fantasma e l'utopia politica si contrae in un'interiorità lacerata, in un divario incolmabile fra desiderio e realtà. Di qui nasce il destino "disperatamente tedesco" come diceva Thomas Mann di uno spirito troppo grande per potersi inserire nell'angustia del reale e non abbastanza grande per poterla abbracciare e superare.

Il pathos che avvolge il sacro romano impero è una malinconia assorta e silenziosa, una fosca e struggente interiorità germanica; la leggenda che circonda Federico ha una luce solare, la crudele perfezione di Apollo. Costruendo il proprio mito e il proprio culto, Federico tende a identificarsi con Cristo, col Cristo trionfante e severo, e col "sol invictus" della tradizione romana. Kantorowicz ripercorre tutte le fasi della costruzione, da parte di Federico, di un'idea assoluta e totale dello stato quale mai era stata vagheggiata. Tutore della giustizia, massima prerogativa divina, l'imperatore è il necessario custode dell'ordine terreno e cosmico che altrimenti verrebbe turbato dalle forze del male, è il legislatore che impartisce le leggi dello stato come specchio di quelle divine ed è il giudice che ne sorveglia l'osservanza e ne punisce le trasgressioni; l'impero e la presenza concreta e tangibile dell'armonia di Dio. Lo stato diviene una realtà totalitaria che assorbe ed esaurisce completamente l'individuo; la maestà cesarea riassume in sé, i tratti di Zeus (l'olimpica jovialitas e la gioconda compiacenza del mondo) e quelli di Cristo-re e Cristo-giudice; nell'imperatore, sacerdote dell'ordine, viene esaltata l'energia dell'uomo cosmocratore, signore dell'universo, ma questa energia viene esaltata solo in lui, arbitro supremo e, a suo piacere, arbitrario.

In tal modo tutto e tutti devono sottostare allo stato. Spirito scettico e blasfemo, Federico tuttavia perseguita e annienta gli eretici con un'intolleranza insolita negli stessi sovrani medioevali, perchè, l'eterodossia mina la potestà dello stato, che ha fatto della religione cristiana la premessa ufficiale della propria costruzione. Con quest'idea cesarea del potere, Federico crea d'altra parte, sul piano organizzativo, una struttura statale e un sistema burocratico che preludono decisamente allo stato moderno, così come la cultura, letteraria, giuridica, scientifica, fiorita alla sua corte intellettualmente libertina e politicamente dispotica si apre sui tempi nuovi e spiana loro la strada. Col formidabile strumento della sua concezione politico-religiosa dello stato, Federico combatte gloriosamente e cinicamente contro il papa e gli infedeli, i principi e le città; usa liberamente della magnanimità come del tradimento, fonda università e apre mercati, si dedica alla caccia e al sapere, alterna la ferocia alla tolleranza, sempre tuttavia spietato contro chi, come l'odiata Milano, si ribella alla sua autocrazia per affermare la propria indipendenza. La leggenda popolare accumula intorno alla sua figura molti tratti tradizionali del messia, sino a vedere in lui il salvatore prossimo a portare la pace universale, ma l'immagine del messia si confonde e s'intreccia facilmente, e non soltanto ad opera dei polemisti avversari, con quella dell'anticristo, del tentatore venuto a seminare iniquità e disordine e pronto quindi ad atteggiarsi a redentore.

In effetti c'è qualcosa di luciferino in Federico, che si serve del divino per ridestare e sfrenare le energie della vita terrestre e amorale, sia onde potersene interessatamente servire sia onde poterle disinteressatamente

contemplare nella loro realtà effettuale. Sempre più incalzato dai nemici e da nuove forze in rivolta, il fulmineo Federico si comporta, negli ultimi anni, sempre più da tentatore piuttosto che da messia. La sua spregiudicata identificazione della morale con lo stato, che in principio era stata sancita da un alto e impersonale senso religioso della propria funzione imperiale, tende progressivamente a divenire cinismo privato, prevaricazione soggettiva. La vita e la storia costringono a poco a poco l'imperatore, sempre inalterabile dinanzi ai colpi della sorte, a volere, come dice egli stesso, ciò che non vuole e a non volere ciò che vuole. La costruzione politica e culturale di Federico è immensa, ma la sua magnificenza vitale, che appare certo incredibile, non è esente da una segreta vanità. Lo sguardo chiaro che vuol far risaltare le cose così come sono non è meno illuso dello sguardo di Liutprando che alle cose richiede, sia pur ingenuamente, un significato e dietro l'apparenza di ciò che è cerca il senso di ciò che dovrebbe essere. La realtà storica di Federico Secondo è una grande realtà; il mito nietzscheano di Federico e della sua spietatezza meridiana, solitaria e sprezzante, è un mito seducente ma fragile, nasconde l'orgogliosa debolezza di chi vuol affrancare la vita da ciò che la trascende per farla risplendere nella sua nuda verità e per esaltarne la forza, mentre con ciò la impoverisce e la perde, la rende più irreal e precaria, nel vulnerabile bagliore della sua superficie, della buona e consueta mescolanza quotidiana di fatiche e di doveri, di piaceri e di divieti.

"Corriere della Sera"

26 agosto 1976.

La facciata della destra.

L'immagine più penetrante del nazismo resta forse quella offerta dal memoriale di uno fra i più spietati esecutori della sua pianificata barbarie, dal famoso "Comandante ad Auschwitz" di Rudolf H"ss. Questo protocollo dello sterminio, che registra con pacato distacco il cammino di migliaia di uomini verso la morte, scoraggia ogni tentativo d'invenzione narrativa o di rielaborazione romanzesca del medesimo argomento, anche uno scrittore di vaglia si troverebbe imbarazzato a competere con H"ss. Se l'epica è distanza oggettiva, sguardo dall'alto sulle vicende umane, ritratto delle cose così come sono e riso o noia degli dei al di sopra delle battaglie intorno a Troia, il libro di H"ss è un grande e mostruoso esempio di epica. Il sicario H"ss incarna direttamente, nella sua persona, quell'assenza di ogni ideologia - e libertà da ogni ideologia - che la cultura di destra ha sempre celebrato quale dimensione suprema della verità; il suo sguardo si posa sugli alberi in fiore e sugli ebrei morituri traendone un senso armonioso del perenne ritmo della vita, dell'alternarsi di germoglio e mietitura. Un assassino di professione riesce a vivere con ottusa elementarità

quella filosofia dell'assassinio che i suoi teorici, molto più goffi del loro sicario, hanno cercato di camuffare in verità esistenziale, in ascetico superamento della compassione. Oltre le sue motivazioni sociali ed economiche, che fanno di esso la precisa risposta d'una classe minacciata nella sua supremazia, il nazismo è stato, nel suo fondo più oscuro, il gesto impassibile di H"ss oppure la nostalgia di quel gesto, il desiderio di sradicarsi dalla civiltà per diventare natura, vitalità primordiale aldilà, o meglio al di qua del bene e del male.

Quando viene teorizzato, il rifiuto viscerale dell'ideologia è un atteggiamento cerebrale e libresco: è la mortificazione dell'intellettuale che passa le notti al tavolino scrivendo libri nei quali proclama che bisogna vivere Anziché, scrivere. L'anticultura si rivela un'accozzaglia di cascami ideologici rubacchiati da tutte le parti; dietro la predicazione della ferocia si ammassa un ingegnoso scambio di idee, contrastanti e interscambiabili a seconda delle esigenze tattiche del dominio. Karl Dietrich Bracher, la cui "Dittatura tedesca" costituisce una delle analisi più concrete e frastagliate del Terzo Reich, dimostra come la facciata monolitica ostentata dal sistema hitleriano celasse, a tutti i livelli, le più clamorose contraddizioni. Anche il nazismo, al pari di tutti i movimenti di destra, istillò il disprezzo della politica e dei politicanti. dell'impegno democratico aborrito quale invadenza pubblica nella sfera privata e casalinga: un'invadenza che il pensiero reazionario riconduce all'origine della democrazia moderna e cioè alla rivoluzione francese.

"L'Ottantanove," annunciò Goebbels nel 1933, "viene cancellato dalla storia." La dittatura di destra ha invece condotto all'estremo proprio la moderna politicizzazione di massa ed ha innalzato ad assoluto la politica, realizzando un perfetto progetto totalitario e la violazione globale dell'individualità.

Teoricamente la destra si presenta sempre in veste di ideale antimoderno; anche il nazismo esalta la schiettezza agraria e bolla come degenerazione lo sviluppo urbano e industriale. In realtà esso si rivela invece la più efficiente messa in opera delle tecniche di massa della società industriale, la realizzazione politica dell'automazione universale: il biondo campestre delle fanciulle che sorridevano nei "film" dell'UFA appare simile alle odierne "r,clames" romantiche dei prodotti in serie. L'indifferenza nei confronti delle stesse tendenze ideologiche all'interno del partito, che Hitler favorì o liquidò con cinico intuito dell'opportunità, rientra in questo spirito aziendale che subordina ogni principio di valore al risultato. Demagogia plebea e legittimismo monarchico, ethos militare-gerarchico e livellamento di massa, difesa dello stato e violenta sovversione vennero usati dal nazismo come strumenti funzionali; sotto la recidiva etichetta conservatrice dell'ordine dilagava tuttavia, come documenta Bracher, il caos. La sovrapposizione e l'interferenza di stato e partito, entrambi totalitari, creò in tutti i campi della società tedesca un logorante dualismo che finì per minare la certezza delle stesse istituzioni create dal regime. La paradossale combinazione di rivoluzione e legalità, escogitata da

Hitler quale abilissima formula di successo, provocò un lento ma insanabile dissidio nella Germania. Il 20 luglio non fu un risveglio improvviso, ma la maturazione di un lungo processo che aveva visto fra l'altro ben due tentativi precedenti, falliti e rientrati, dello Stato Maggiore di rovesciare il regime perfino con l'appoggio, poi mancato, degli inglesi.

Tuttavia, nonostante il limpido eroismo di molti esponenti dell'opposizione conservatrice, nemmeno la "virtus" militare fu, come sostiene ancor oggi tanta pubblicistica di destra, un argine o un'antitesi al totalitarismo hitleriano. La tradizione prussiana fu certo distrutta dal nazismo, ma pose mano essa stessa all'inizio della propria distruzione. Un grande storico conservatore come Gerhard Ritter, che trasfonde nel rigore disilluso della sua pagina l'asciutta nobiltà di quella tradizione, dimostra a malincuore che la classe militare tedesca ammantata di proverbiale apoliticità fu invece, negli anni intorno alla Grande Guerra, un'infida consorteria di politicanti ben lontani dallo stile federiciano. "I militari e la politica nella Germania moderna" sono, nella loro severa e imponente documentazione, il possente affresco di questo tragico tramonto e pervertimento d'un alto retaggio di valori. Il mitizzato Hindenburg ed il fulmineo Ludendorff, ossia i grandi vincitori rispettivamente di nome e di fatto del fronte orientale, non risultano i servitori dello stato bensì gli arrivisti del potere, i faccendieri che brigano contro il loro superiore, il generale Falkenhayn ostacolando l'invio delle truppe di cui egli ha bisogno per metterlo politicamente in difficoltà. Le eccezionali doti d'intelligenza e di coraggio di Ludendorff vengono poste al servizio di un'ambizione di dominio, che si serve della bandiera e del codice d'onore per le proprie mire egocentriche e capovolge così il modello prussiano dell'impersonale dedizione allo stato: sulla maschera del contegno si profila l'ombra della fellonia. Nella ricostruzione di Ritter l'ultimo vero soldato sembra rimanere Falkenhayn dapprima coscienzioso e valente comandante supremo boicottato dai suoi sleali subalterni e successivamente retrocesso ad una funzione subordinata ch'egli accettò con impavido senso del dovere. Falkenhayn è una delle ultime figure d'una tradizione che avrà ancora - con Oster, Tresckow, Stauffenberg ed altri - altissimi ma sporadici ritorni della capacità di sacrificio. Non a caso i poeti nazionalisti della Grande Guerra vivono l'esperienza militare non già con la severa etica prussiana del servizio bensì, come ad esempio Ernst Jünger, con un'orgiastica frenesia della tecnica: nel perfezionato meccanismo bellico che deprezza le qualità individuali essi cercano il mito e l'ebbrezza collettiva, la droga della tecnologia.

Un guazzabuglio di contraddizioni, un'ideologia dell'approssimazione ideologica si rivela pure la dottrina centrale del Terzo Reich, "Il mito della razza nella Germania nazista", come s'intitola il libro dedicato da Robert Cecil al tentennante teorico del razzismo hitleriano, Alfred Rosenberg. Nato nei paesi baltici e quindi fuori dei confini tedeschi e tanto più smanioso di sottolineare la propria purezza etnica oltretutto offuscata da un cognome largamente diffuso

fra gli ebrei, Rosenberg fu un ideologo esaltato e insicuro, tempestoso sulla pagina e perplesso nell'azione. Il suo "Mito del Ventesimo secolo", la Bibbia del razzismo, veniva deriso, in privato, perfino dai gerarchi nazisti; in effetti esso è un centone sfuocato e banale, privo del mordente dei grandi testi dell'irrazionalismo germanizzante, rispetto ai quali esso appare come un riassunto fiacco e sconnesso pubblicato per sommi capi su un rotocalco e ravvivato qua e là da un entusiasmo adolescenziale per l'arcaica grandezza delle cattedrali gotiche e delle migrazioni barbariche. Ingenua falsificazione divulgativa del neopaganesimo tedesco, il libro ebbe un notevolissimo ruolo nella sua qualità di breviario ufficiale del regime. Rosenberg assomma tutta la malinconia, le contraddizioni e le incertezze dei pensatori razzisti, curiosamente portati o costretti, accanto alla celebrazione fissa della stirpe indicata come eletta, a simpatie oscillanti ed eccentriche: pure oggi c'è chi disprezza i negri e ammira i solari pellerossa, oppure destina alla schiavitù gli zigomi mongolici e alla maestà il bruno-dorato dei polinesiani. Obbligato a destreggiarsi tra anglofilia e anglofobia, Rosenberg riuscì talora ad avvertire i valori di altre genti, ma dovette di volta in volta rimangiarsi o invertire tali apprezzamenti: dopo aver lodato la regalità slava che aveva soggiogato i popoli asiatici della Russia, cercò di risvegliare, nelle zone dell'URSS occupate dai tedeschi durante la guerra, i separatismi dei gruppi etnici conculcati dal centralismo moscovita-staliniano. Per far questo, dovette scoprire e difendere la fierezza di stranieri prima vilipesi, la sua sconclusionata filosofia, coerente soltanto nell'odio per il cristianesimo, è una continua errabonda fuga alla ricerca dell'Altro, di qualcuno da poter condannare come vile e diverso per potersi sentire nobile e forte.

Gerarca di secondo piano, bistrattato e non crudele, Rosenberg fu profondamente spaventato quando vide che le sue fantasticherie letterarie venivano trasformate in una ferrea realtà politica e cercò debolmente di frenare questa dilatazione del suo libro. Insignificante rivale di Himmler che esortava le S.S. a provare pietà per le loro vittime ma a reprimere asceticamente tale pietà, Rosenberg pensò sino all'ultimo, prima di essere impiccato a Norimberga, alla sua infanzia in Estonia, al vento baltico e ai vecchi monumenti tedeschi della sua città natale che avevano acceso, con un fervore inizialmente innocente, la sua fantasia di artistoide suggestionato dal pittoresco. Mentre Rosenberg formulava e adattava le sue elucubrazioni, Leni Riefenstahl - la straordinaria regista del regime - coglieva con ben altra verità l'essenza del nazismo nello splendido nichilismo delle sue sequenze cinematografiche, nell'indifferente sguardo di un gatto al sole che si posa casualmente su un vessillo nazista al vento: entrambi, gatto e bandiera, momenti di un puro nulla ignaro di fedi e valori, insensato e lieto di esserlo, come la cronaca di Rudolf H"ss. Probabilmente Rosenberg non seppe mai capire che nel Terzo Reich v'era posto per Auschwitz ma non per chi cercava di legittimare Auschwitz con la patina di tempi remoti, con le guglie gotiche o i castelli turriti sul Reno o le grevi armature dei goti.

"Corriere della Sera"
2 novembre 1973.

Eros e nichilismo.

Salutato calorosamente sui giornali socialisti della "fin de siècle" come un "romanziero comunista tedesco", Wilhelm Heinse veniva equivocamente riscoperto, a quasi un secolo di distanza dalla morte e dopo un lungo e pressoché, totale oblio, quale simbolo di contestazione e di rottura, tanto che la magistratura prussiana si sentiva in dovere di vietare una riedizione della sua opera principale, l'"Ardinghello" (del 1787), progettata negli anni Novanta da un gruppo di anarchici berlinesi, i quali si proponevano di censurare il romanzo alla rovescia e cioè sfrondandolo delle folte digressioni dedicate alle arti figurative e riducendolo al suo provocatorio nucleo erotico e libertino, in cui si voleva scorgere una carica di protesta libertaria. Pochi anni dopo questi entusiasmi di sinistra l'opera di Heinse veniva invece celebrata da una prospettiva opposta, estetizzante e decadente, ed esaltata come anticipazione dell'irrazionalismo vitalistico o addirittura del pensiero di Nietzsche, mentre la critica ufficiale e tradizionale continuava a respingere, in nome d'una classicità estetica e morale, la ditirambica e spesso disarmonica violenza delle sue pagine.

Originale sino all'anomalia e discutibile nei suoi risultati poetici, la personalità di Heinse si sviluppa infatti all'insegna di tanti accesi chiaroscuri, nei quali si riassume una singolare testimonianza culturale d'un momento di crisi della coscienza europea. Rappresentante del libertinaggio filosofico degli "spiriti forti" del Settecento e precursore del nichilismo immoralistico che doveva contrassegnare la decadenza della civiltà liberale, Heinse esprime il proprio ingegno bizzarro e diseguale soprattutto nella confutazione di ogni storicismo, nel beffardo rifiuto di ogni sintesi "classica" e trasfiguratrice di tutta la realtà umana, nello scetticismo verso ogni superamento ed ogni conciliazione delle contraddizioni storiche ed esistenziali. Scrittore anticlassico anche se affascinato da Winckelmann e dalla sua scuola, Heinse si presenta come un Luciano moderno, come un lucido epigono che si afferra ai frammenti di una totalità lacerata e perduta, riflettendo la tensione di questa sofferta frantumazione nelle impennate di uno stile magistrale e discontinuo, che riesce talvolta a tradurre nel fascino della poesia una serrata problematica concettuale e intellettuale.

Nato in Turingia nel 1749, Heinse visse in tutta la sua angustia, come poco più tardi H"lderliné il clima soffocante della "miseria tedesca", il grigiore politico-culturale della Germania frazionata ed arretrata del secolo Diciottesimo che egli denunciò fin dai suoi primi scritti, nei quali

richeggiava senza troppa originalità le forme leziose e sensuali della poesia rococò e iniziava a vagheggiare, come molti altri autori dell'epoca, l'utopia di uno stato ideale libero e forte. Uno stato utopico che la sua immaginazione situava nelle "isole felici" del mitico arcipelago greco che a loro volta si confondevano, nella sua fantasia, con la suggestione erotica ed esotica delle favolose isole dei mari del sud, meta di miraggi ed evasioni per tanti inquieti spiriti europei di quegli anni. Lo sfrenato immoralismo heinsiano, la sua frenesia sensuale che diverrà una vera fissazione monomaniaca e una patetica compensazione cerebrale della sua vita frustrata, nascono come espressione di rivolta, come tentativo di spezzare le catene sociali tramite la licenza e l'orgogliosa aggressività individuale. La contestazione heinsiana assume così un accento di sprezzante isolamento aristocratico, mentre l'utopia politica si converte nel sogno di una società di pochi eletti superbamente svincolati da ogni limite materiale e da ogni norma morale.

Se già nel romanzo filosofico "Laidion o i misteri eleusini" (1774) Heinse afferma, ancor nell'ambito di un'ironica eleganza rococò, la grandezza "sovrumana" ("übermenschlich") di un'etera non più teneramente sensibile come le eroine peccatrici del Settecento sentimentale ma spregiudicatamente estranea ad ogni "morale del gregge", la sua furiosa predicazione immoralistica si esprime in tutta la propria contraddittorietà nel suo romanzo più celebre e più notevole, "Ardinghello e le isole felici", edito ora da De Donato nella meritoria versione, corredata di ampie note e di un'estesa introduzione, di Lorenzo Gabetti. Ormai lontano dalle estenuate grazie rococò e vicino, per certi aspetti formali, al dinamismo passionale e linguistico dello "Sturm und Drang", Heinse traccia la storia di un superuomo belluino e amorale, artista amante e guerriero che, sullo sfondo di un'Italia rinascimentale di sangue e di lussuria, passa di avventura in avventura, da un amore all'altro, fra intrighi con rapaci superdonne e arrembaggi stilizzati, amplissime discussioni sulle arti figurative, ricche di acute intuizioni sulla pittura del Rinascimento italiano, e complessi dialoghi filosofici, nei quali una concezione materialistica ed atomistica si illumina di vertiginose metafore cosmiche e di un panico anelito all'infinito. Il romanzo si conclude con la fondazione, nell'arcipelago greco, di un utopico stato comunista-aristocratico basato su una religione della natura, sull'ideale della forza e sulla libertà sessuale.

Statico e privo di sviluppo al pari del suo eroe infantile e monocorde, l'"Ardinghello" riscatta la goffa impotenza narrativa con l'acutezza del dibattito culturale, dietro l'erotismo e il godimento erotico dell'arte si sente lo sgomento dinanzi alla storia, alla rivoluzione imminente, al mistero esistenziale senza risposta e si avverte lo sforzo di trasformare, come farà più tardi Nietzsche, la disperazione in felicità, esaltando l'inesorabile fatalità come liberazione dai problemi della libertà e cercando di obliare il dolore dell'esistenza individuale nell'orgia dei sensi, nel Bacchanale dionisiaco in cui la coscienza si annulla nella vitalità. Stroncato da Goethe e apprezzato

successivamente quale portavoce dell'emancipazione sessuale, Heinse, che nei suoi ultimi romanzi giunse a difendere, sotto lo "choc" della Rivoluzione, il conformismo delle barriere di classe, è uno dei primi grandi "nemici del popolo" dell'Ottocento tedesco. Sempre più patetico nella sua fanatica ammirazione della forza, moriva sconosciuto nel 1803, eccentrica simbiosi, come aveva detto H"lderliné di intelligenza, cultura ed immaturità.

"Nichilisti del '700"
"Corriere della Sera"
16 novembre 1969.

Il cerchio del borghese.

"La maggioranza", grida il dottor Stockmanné il protagonista del "Nemico del popolo", "ha la forza, ma non ha la ragione." Stockmann declama questo suo disprezzo dinanzi ad una cialtronesca assemblea popolare, che lo subissa d'invettive perchè, egli vuol smascherare le menzogne sociali e gl'illeciti profitti del ceto dominante: la "maledetta maggioranza democratica", formata di tirannici e tiranneggiati gregari, non tollera alcuna infrazione al proprio sistema. Stockmanné che ha voluto denunciare l'inquinamento delle terme, viene aggredito da tutta la comunità, dal borgomastro che la governa come dall'opposizione di sinistra, perchè, è la comunità tutta che si regge, aldilà delle dispute politiche e dei giochi elettorali, sulla ricchezza proveniente da quelle fonti infette. Da questo punto di vista il "Nemico del popolo" è stato giustamente inteso come l'acre ritratto di una società perfettamente e abietamente omogenea nel suo meccanismo, unitaria nel suo tessuto sostanziale aldilà delle irrilevanti seppur appariscenti tensioni ideologiche, pronta a difendersi globalmente nei suoi reali interessi. Ibsen definisce invero "liberale" quella maggioranza, che guida la compagine sociale e ne è insieme guidata, ma credo di non aver forzato il testo adottando, nella mia versione, il termine "maggioranza democratica": a novant'anni di distanza, è la parola "democratico" ad avere oggi quell'ambigua carica di idealità e di retorica, di progresso e di falsificazione, di verità e di chiacchiera, di libertà e di slogan insita allora nell'aggettivo "liberale". Nel "Nemico del popolo" Ibsen sembra additare il carattere borghese della massa, spersonalizzata dalla persuasione collettiva e talmente compatta da includere tutte le forze e da presentarsi come unica realtà possibile, come sistema totale e chiuso. Il dramma ibseniano smaschererebbe così l'involuzione borghese che irretisce e corrompe pure gli elementi progressisti, la tirannide delle maggioranze di eterodiretti che non ammettono deviazioni o difformità dai loro valori prestabiliti; a sfidare vanamente ma eroicamente questa dittatura massificata sarebbe Stockmanné l'uomo solo, il ribelle.

La sconcertante complessità di Ibsen risiede tuttavia, più sottile e nascosta, non solo in questa critica della vocante maggioranza anonima, bensì anche e soprattutto nella beffarda parodia delle minoranze rumorose, del chiassoso esibizionismo protestatario. La monolitica unità del sistema borghese comprende, nel suo gioco delle parti, oltre alle forze tradizionali e svuotate della politica ufficiale, pure la plateale vanità dell'arroganza contestatrice.

Stockmann non è un rivoluzionario, bensì la caricatura di un rivoluzionario, e forse anche un'autocaricatura dello stesso Ibsen. Stockmann si scaglia contro la maggioranza soltanto quando l'ha perduta, mentre prima si beava di averla solidale alle sue spalle; s'infervora di giustizia sociale ma sbuffa d'impazienza quando deve visitare un povero diavolo di malato qualsiasi, vagheggia una rivoluzione ma non si degna di precisarne forme e contenuti, sceglie con onestà la sconfitta e la solitudine ma se ne gloria come di un segno di elezione e di nobiltà. Nonostante la sua sincerità soggettiva, soggiace completamente alla petulanza piccolo-borghese che ricerca ad ogni costo l'anticonformismo, l'eccentricità, il ruolo d'opposizione. Non c'è contrasto, ma logica evoluzione fra le sue battute iniziali e quelle finali, tra la compiacenza filistea per il manzo arrosto, o l'invidioso pettegolezzo sui guadagni altrui, e la pacchiana sicurezza di parlare per i poveri e in nome dei poveri, che non possono pagare e dovranno pendere dalle sue labbra. Giustamente il redattore voltagabbana della "Voce del popolo" gli dà sia dell'aristocratico sia del rivoluzionario; Ibsen mette impietosamente a nudo l'alterigia elitaria, e cioè la presunzione borghese, della minoranza contestatrice, l'ignobile e sempre attuale dogmatismo dell'intellettuale che degrada gli oppressi a oggetto di polemica snobistica, che li recluta come leve di sottosviluppati, che si arroga, oggi come ieri, di parlare per essi e di essere dalla parte giusta, dalla parte del progresso e della rivoluzione. Il terrorismo reclamistico e ideologico impone le sue definizioni al di sopra di ogni verifica concreta e si adegua così al totalitarismo della maggioranza imperante. "La ragione," dice Stockmanné "ce l'abbiamo io e pochi altri." In quest'indimostrata e indimostrabile identificazione con lo Spirito del Mondo rientra anche la spregiudicatezza salottiera di Petra, la figlia di Stockmanné che sproloquia contro la scuola tradizionale ma si tira indietro quando le viene offerta la possibilità di realizzare i suoi confusi progetti pedagogici e parla con sufficienza filistea del pensiero religioso.

Col "Nemico del popolo" Ibsen ha scritto una parabola comica della grande ma equivoca rivolta antiborghese che serpeggia nella cultura europea a partire dalla seconda metà del secolo scorso e si protrae ancor oggi. Il dottor Stockmann è realmente, e non soltanto ironicamente, un nemico del popolo, come i grandi nemici del popolo dell'Ottocento, Burckhardt, Carlyle, Kierkegaard, Nietzsche, dei quali condivide (su scala ridotta e in chiave umoristica) la nobiltà, l'acutezza e la sterilità. Anch'egli è veritiero nella sua denuncia, ma fuorviante e fuorviato nelle conseguenze che ne trae e nel tono che le imprime.

E' un personaggio tragicomico: soggettivamente si ribella a fondo contro la razionalizzazione dell'universo borghese, ma oggettivamente non riesce ad uscirne e v'inciampa goffamente.

Stockmann sferza giustamente il falsificato concetto di popolo ridotto a un modello medio del cittadino integrato, il meccanismo autoritario degli organi d'opinione che fabbricano le convinzioni camuffandole da libere scelte, la perversione del linguaggio banalizzato nelle parole d'ordine, la manipolazione delle coscienze, l'uniformità sociale imposta agli individui; ammonisce che le verità hanno vita breve, contesta le illusioni dell'ottimismo progressista inculcate dalla classe dominante, accusa il governo degli imbecilli e la prepotenza dei partiti. A queste battute spesso il pubblico lo applaude, senz'accorgersi di venir coinvolto da Ibsen nello spettacolo, quasi a dimostrare il malinteso in cui cade Stockmann: il plauso va all'esaltato rifiuto della democrazia, non alla diagnosi dei gravissimi difetti interni a quella democrazia, che di fatto la svuotano di libertà. Stockmann viene trascinato su posizioni che negano le sue premesse: la sua condanna della falsa eguaglianza, che dovrebbe essere la ripulsa di ogni diseguaglianza di diritti e possibilità, finisce per diventarne l'enfatica apoteosi. In polemica contro la falsa cultura che integra i proletari nelle file dei nuovi subalterni Stockmann finisce per augurare a questi ultimi una condizione di bestiale incultura; dopo aver capito il carattere plebeo e teppistico dei maggiorenti, riduce sprezzantemente la comunità intera a teppa e a plebaglia.

Stockmann sa soltanto reagire, e la sua protesta è coatta come ogni reazione; egli appare così una versione comica dell'onesto, impavido e infecondo intellettuale di destra. La sua ribellione nasce dall'impotenza e dall'enorme divario tra volere e potere; egli viene costretto al ruolo del contestatore, come il grande reazionario che è sempre lacerato dall'acre sapore della sconfitta - una sconfitta nobile, in quanto reagisce all'impero della menzogna e dell'inquinamento, ma senza orizzonti. Stockmann è comico perchè, è trascinato dagli eventi proprio quando s'illude di dominarli, e perchè, si vanta della sua solitaria libertà mentre è completamente determinato dall'ingranaggio sociale; deve apprendere dal suocero, un duro contadino proprietario norvegese, ignaro di titubanze borghesi, che la sua azione può e deve fruttargli un bel tornaconto.

Manovrato dal meccanismo della società, rifiuta in blocco la società e la politica, qualsiasi politica che gli appare compromissoria, e approda alla patetica banalità dell'anti-ideologia, con un tipico atteggiamento anarchico-reazionario. In conformità al mito "fin de siècle" del Viandante libero e ribelle, Stockmann insorge contro il potere del denaro e sogna una foresta vergine o un'isola dei mari del sud da comprare a buon prezzo, con un'inconscia preoccupazione economica che rivela i connotati piccolo-borghesi dell'evasione mitica ed è complementare alla sbrigativa noncuranza ostentata verso le concrete ristrettezze della sua famiglia. E' insomma un superuomo in miniatura, eccitato e vulnerabile, gonfio delle sue stesse parole e infatuato delle virgolette dei

suoi articoli, secondo il prototipo del letterato decadente e al contempo del querulo intellettuale pseudoprogressista.

L'ironia che investe la funzione reale di Stockmann non ne intacca la dirittura personale, l'umanissima debolezza del ribelle invischiato in difficoltà insanabili e pronto, sia pure con vanità magniloquente, a scontare di persona i suoi errori. Anche in tal senso egli è il tipico reazionario il quale, vivendo sino in fondo e senza patteggiamenti le contraddizioni della società borghese, è spesso l'unico che ne paga il fio. La superbia di Stockmann è una rabbia autolesiva, è il nichilismo autodistruttivo dell'uomo ferito che sa solo reagire, esasperando le proprie posizioni - sulle quali viene spinto a forza dagli altri - per gratuito amore della sfida e degradandosi per dimostrare il suo disprezzo. La sua enfasi è comica perchè, si pone in uno stridente contrasto con la realtà, ma ha la verità presente in ogni solitudine, anche in quella aberrante. Il superuomo in papalina e con l'ombrello è pure un critico autoritratto di Ibsen: intellettuale solitario che rampogna la totalità politica ponendosi al di fuori di essa e scrittore che chiama il mondo a giudizio dal suo tavolino collocato in un punto zero, Ibsen sa che il suo distacco è grandioso e sterile, perchè, abbraccia imparzialmente la globalità del cancro sociale ma non indica alcuna soluzione e si compiace di tale gelida neutralità. "Il nemico del popolo" è anche un'autodiagnosi di questa chiaroveggente impotenza; non a caso Ibsen lo scrisse nel 1882, nella fase di crisi intercorrente fra gli "Spettri" e l'"Anitra selvatica".

Intorno a Stockmann ruotano, nel dramma, tutte le possibilità del compromesso e della corruzione: la cinica avidità dei capitalisti, il trasformismo dell'opposizione popolare, il servile egoismo dei moderati, il rancore delle vecchie classi dominanti spodestate, i meschini interessi familiari. Un inesorabile cerchio rinserra in un vortice di ripetizione e d'inutilità i personaggi del "Nemico del popolo", la cui tensione è senza via d'uscita. Monumento di se stesso, Stockmanné nel finale dell'esecuzione teatrale allestita da Edmo Fenoglio e Tino Buazzelli, gira su se stesso, in cerchio, in un ritmo circolare ignaro di cammino e di progresso, nell'eterno ritorno dell'identico che scandisce la tragica e comica odissea dei grandi e meno grandi nemici del popolo e il fallimento dei sogni di riscatto.

"Nota introduttiva" a H. Ibsen "Drammi"
trad. di C. Giannini. C. Magrisé N. Zoja
ed. Garzanti
Milano, 1976.

La guerriglia della vecchiaia.

Dall'alto delle mura di Troia i vecchi della città contemplano, nel terzo canto

dell'"Iliade", i movimenti della battaglia mentre Elena, l'impassibile oggetto della contesa, indica e descrive loro i più famosi guerrieri dell'esercito greco. Minacciati dall'assalto nemico e turbati dalla bellezza di Elena, i vecchioni si difendono soltanto con una ciarlieria gravità dal pericolo più vicino, la presenza della donna: la loro età veneranda e scivolosa li protegge e insieme li esautora, li condanna ma anche li autorizza a limitarsi a guardare. Esiliati dai contenuti - la guerra, l'amore - i vecchioni si rifugiano nell'avventura, infantile ed egocentrica, della forma. Sono degli esclusi cui è moralmente lecito appagarsi della rinuncia: non potranno mai stendere la mano verso le armi o verso Elena, ma quest'emarginazione vitale li ripara dagli scacchi cui è esposta la vitalità ed il divieto li preserva dall'assillante dovere che obbliga Julien Sorel ad essere ardito con Madame de R^{nal}. La spina e l'alibi della vecchiezza tornano oggi a mordere e a sedurre come una maschera insinuante dell'ansietà. Nell'odierno universo dell'esclusione globale, che prescrive a ciascuno dei ruoli sempre più rigidamente definiti e reciprocamente incompatibili, la senilità appare un'allegoria della condizione umana ben più di quanto lo sia l'adulata giovinezza. Se il giovane è l'uomo potenziale aperto ad ogni sviluppo della sua personalità, l'individuo, appiattito nella funzione unilaterale assegnatagli dall'ingranaggio sociale ed estromesso dalla molteplicità della vita, assume sempre di più, ad onta d'ogni dato anagrafico, i lineamenti senili d'una furbizia rassegnata e delusa. Invecchiare diviene il simbolo del sopravvivere, grazie ad una tattica di accomodamento con l'impossibilità di ribellione e grazie ad una tecnica di ritrosia e di ritirata in minimi spazi di libertà sorvegliata, conquistati con un paziente rituale di mosse e di finte opposte al dilagare del nuovo sempre più anonimo ed uniforme.

La poesia riscopre la vecchiaia quale tortuosa coesistenza di inettitudine e di arroganza che caratterizza il personaggio medio contemporaneo, trascolorante fra la miseria del vinto e la protervia del vincitore come il rapace ed inerme Faust prima che il diavolo lo restituisca alla gioventù. Non è un caso che, a pochi mesi di distanza, due fra i più cospicui avvenimenti del teatro italiano e tedesco di quest'anno siano stati due drammi sulla vecchiezza. Per affrontare a fondo il rapporto fra libertà fantastica e colpa politica Tankred Dorst, uno dei più vivi autori di teatro della Germania d'oggi, ha scelto a protagonista del suo dramma "Era glaciale" Knut Hamsun, lo scrittore norvegese processato novantenne per collaborazionismo con gli occupatori nazisti, figura grande e repulsiva di poeta e di traditore: la grande ossessione tedesca del dopoguerra, il confronto con lo spettro del passato, ha trovato il proprio specchio inquietante nella figura legnosa e struggente di un vegliardo riottoso e umiliato. In Italia Edmo Fenoglio e Tino Buazzelli hanno ripescato dopo quarantacinque anni "La rigenerazione" di Svevo, conturbante capolavoro scritto alla vigilia della morte che rappresenta la tragedia, dissimulata e alla fine rientrata, di un vecchio cui una misteriosa operazione offre il miraggio,

accarezzato e temuto, di ritornare alle tensioni del vivere. In questo Faust triestino e borghese-mercantile, che nel 1927 Svevo immaginò settantaseienne, c'è tutto il caos dell'individuo contemporaneo dinanzi alle istituzioni, ai legami, alla fuga, al potere e all'esilio.

Randagio e ribelle come Hamsun o rispettabile padre di famiglia come il commerciante sveviano, il vecchio è il grande anarchico in quanto, detronizzato dalla realtà, gioca con la sua facciata e si trincera in una stilizzazione della vita, fingendo ch'essa colga l'essenziale dell'esistenza e ben sapendo ch'essa invece impoverisce la sua tumultuosa ricchezza, eliminando ogni rischio dell'imprevedibile. Il vecchio riduce tutto a forma ma è l'unico a sapere, come Goethe, che questa cela la falsità e che il contegno è l'abito della doppiezza; egli è l'unico a conoscere la verità, il nichilismo della vita moderna universalmente formalizzata, che trasforma le personalità in copie programmate di modelli obbligati. Il vecchio disilluso è quindi anche il tirannico custode dell'antico: è il medico sveviano che si vanta di non aver mutato nulla, è il duro patriarca Hamsun che gioisce acutamente di sopravvivere agli altri, è il protagonista della "Rigenerazione" che dimentica i volti e i nomi nuovi e guarda con astio all'invadente dolore della figlia rimasta vedova.

Ma il vecchio è anche l'unico che voglia uscire dall'istituzione. La colpevole odissea di Hamsun nasce da un totale rifiuto anarchico e vitale della pianificazione borghese: è per combattere il potere del danaro e l'esproprio della persona ch'egli finisce complice e aedo della loro incarnazione più scellerata. Nella "Rigenerazione" il vecchio è l'unico ribelle, mentre i giovani non desiderano che inserirsi. Svevo stesso si sdoppia con amaro umorismo, se nei panni del protagonista egli si ritrae anziano e tentato dalla fuga, nelle vesti dello sgraziato pretendente della figlia egli si raffigura come il giovane smanioso d'integrarsi, come lo "Schlemihl" ossia l'ebreo impiccione e malaccorto che si assimila fra lazzi e gomitate: la condizione ebraica, assente a livello esplicito, s'intravede pure in questa commedia quale parabola d'una lacerata situazione di intruso e di sradicato.

In fondo all'esitante sortita c'è tuttavia per il vecchio ringiovanito soltanto la feroce derisione, come per Hamsun il confino coatto nell'ospedale psichiatrico; egli sa quel che gli altri pensano di lui ma non sa egli stesso quali siano i suoi pensieri, perchè, la rigenerazione, forse solo immaginaria, forse allusione ironica alla psicoanalisi, gli ha tolto l'interiore diritto di essere debole e inetto. Il Padre tiranno si tramuta in vittima: il rituale di forme appare allora un falso ma insostituibile sostegno, una pietrificazione della vita che s'opponesse all'irrompere d'una vita crudele, l'autocrazia difensiva di chi sa che per lui non v'è più "pietas" ed è costretto ad una minuziosa pedanteria di gesti, consuetudini e distanze quotidiane, perchè, anche la minima smagliatura nella rete può essere una breccia fatale; con uno scrupolo non dissimile Gadda imponeva al caos il suo codice di convenzioni e maniere. Il Padre egolatra, l'uccisore del figlio tramandato dal mito, diviene il vecchio

beffato della tradizione comica; la sua punita avventura mette a nudo il suo geloso egoismo, ma anche la durezza del sistema - del tribunale di Hamsun o della famiglia del ringiovanito sveviano. La famiglia è il concentrato dell'istituzione, un labirinto di lacci e di passioni, di reticenze e d'abbandoni, fecondo e letale come le arterie che pulsano e si sclerotizzano: come la vita, sveviana malattia della materia. La famiglia è il carcere del sesso, che d'altronde senza di essa svanirebbe in una proliferazione di libidine indistinta come quella dei sogni: l'altissima tensione erotica della "Rigenerazione", che si scandisce fra le stupende figure della moglie e della servetta - fra l'amore senza baci e il bacio senz'amore, tra i gesti ambigui dell'abitudine e quelli assoluti del corpo - deriva la sua forza dalla continua compresenza di elementi opposti e irrinunciabili, dalla complementarità vitale di ordine e anarchia, censura e avidità.

Il vecchio è l'uomo della vita piena, perchè, ne conosce il cinismo e la tenerezza; con una scettica ed autunnale saggezza austriaca, Svevo si riconcilia col reale e ne accetta l'insensatezza. Indagatore dell'inconscio ma poeta del precario io cosciente, faticosamente riassetato fra i sommovimenti del profondo e il coprifuoco delle norme, Svevo ritrova nella vecchiaia la vera stagione dell'io integro e completo. Nella splendida edizione di Buazzelli e Fenoglio il vecchio guizza da un tono all'altro: è dignitoso, lascivo, ridicolo, gretto, smarrito. E' un uomo vero perchè, è, consapevolmente, un uomo fuori posto: ed è questa limpida coscienza senile che fa di lui, nella sua incertezza, l'unico uomo con qualità nella commedia borghese dell'esistenza.

"Corriere della Sera"
10 dicembre 1973.

L'avventura sbagliata.

Nella "Guardia bianca" di Bulgakov, il romanzo della rivoluzione russa vista attraverso i gesti dei vinti, l'"Atam n" Skoropadski riceve la sua investitura - che lo pone a capo di tutta l'Ucraina - sotto il tendone di un circo affollato e chiassoso. E' la Pasqua del 1918 e la Russia è ancor incerta fra le rovine del vecchio regime, la furibonda gestazione della società sovietica, la decrescente presenza dell'occupatore tedesco e la caotica proliferazione di prepotenze locali e rivolte centrifughe. Pur con la sua poetica nostalgia di una prospettiva sentimentale dalla parte dei bianchi, Bulgakov ritrae l'avventura controrivoluzionaria ed anche gli smarriti separatismi alla deriva in veste di farsa e di parodia: la resistenza alla storia, struggente perchè, votata alla sconfitta ed eroica nella sua fedeltà ad una tradizione vissuta ed amata, si distorce facilmente nell'enfasi di un anacronismo ostentato e compiaciuto. Il pathos magniloquente e disperato della reazione risiede anche in quest'intima

vocazione al cerone e al posticcio, maschere clownesche di un tragico e sofferto disagio.

Il reazionario è grande perchè, dice di no al mutamento, ma questa sua alta statura si rattrappisce in una malformazione sbilenca e in una mimica stridula; sentendo minacciata la propria autonomia personale, egli reagisce esasperando con mosse egocentriche la propria smaniosa soggettività, la quale si riduce, tramite questa gigioneria, a caricatura di un'individualità libera e cosciente. Il reazionario s'illude di difendere le ragioni dell'avventura: come l'"atam n" Skoropadski, vuol opporre le tende e i cavalli cosacchi a quella che gli appare l'aggressione livellatrice della rivoluzione, ossia della modernità e del collettivo.

La sua tragedia è quella d'incarnare inconsapevolmente la pantomima dell'avventura e di sancirne la fine; le sue scelte politiche lo collocano paradossalmente, come C, line o Pound, al fianco delle forze intente a distruggere ferocemente quel mondo della tradizione ch'egli crede di custodire. E' la strada percorsa, con una esemplarità da apologo, da un altro "atam n" cosacco, che le guerre mondiali portarono due volte alla ribalta di una Storia troppo complessa per la sua intelligenza esaltata e le cui vicende sembrano uscite da un ossessivo racconto circolare di Borges.

Pjotr Nicolaievitch Krassnoff, il cui corpo mai definitivamente identificato si trova forse in un piccolo cimitero della Carnia, era stato un generale dell'armata bianca durante la guerra civile russa. Dopo aver combattuto e perduto seriamente una reale battaglia storica contro la rivoluzione, si era trasferito a Parigi dove aveva condotto l'esistenza irreale del sopravvissuto, tra la fastosa cartapesta del principe spodestato, i malinconici allori del generale in pensione e la tenace verità della nostalgia.

Negli anni Trenta raggiunse una certa fama con alcuni romanzi di facile ed avvincente piglio avventuroso, fra i quali spiccano "Dall'aquila imperiale alla bandiera rossa", affresco melodrammatico e non troppo partigiano della rivoluzione russa, e "Tutto passa", elegiaca epopea cosacca dei secoli andati. Col successo di questi libri, favoriti dalla propaganda antisovietica, Krassnoff compiva senz'accorgersene un ulteriore passo verso il mito, anzi verso il "technicolor" di se stesso e del suo dramma; la sua figura di romanziere in uniforme zarista veniva abbassata al livello dei coloriti personaggi inventati dalla sua scorrevole penna ed egli medesimo entrava quasi a far parte del suo "feuilleton", composto a tavolino con la disinvoltura dell'arroganza e col pungente morso del ricordo "Tutto passa", canto di gloria e d'addio del principato cosacco celebra la rapida e fugace conquista del cavaliere, le effimere e violente costruzioni dei nomadi senza radici, celebra un impeto che si dilegua come quello del "gaucho" di Borgesé esalta il separatismo cosacco ribelle all'ordine moscovita anche a quello zarista.

"Tutto passa" contiene il successivo destino di Krassnoff, tragico e grottesco. Durante l'invasione della Russia l'esercito nazista, che cerca di aizzare i

particolarismi locali contro il centralismo sovietico, ripesca dall'ombra dell'oblio e della vecchiezza l'ottuagenario generale e lo pone alla testa di una raffazzonata armata di cosacchi che aderiscono a collaborare col Terzo Reich. Krassnoff ritorna a fare il generale per comandare un'accozzaglia valorosa e sbandata di soldati traditori e traditi, razziatori e fuggiaschi; ritorna per comandare un'illusione e una ritirata. L'esercito tedesco che ripiega si trascina dietro migliaia di esuli cui promette una nuova patria: ha così inizio un'anabasi epica e assurda attraverso la Polonia, l'Ungheria, l'Austria. Ai cosacchi di Krassnoff viene promessa la Carnia, la falda montagnosa e povera del Friuli dov'essi s'insediano ribattezzando i villaggi con i nomi dei loro paesi del Don. E' una migrazione di popoli che ripete la marcia delle antiche invasioni barbariche, e che la ricalca con la sterile schiavitù di ogni ripetizione, copia deforme e coatta di una vita già vissuta e passata. I testimoni dell'occupazione cosacca ne ricordano il lacero e rutilante disordine, le divise difformi e spaiate, le scimitarre pesanti e i sudici berretti, i carri con le famiglie e le masserizie, i cavalli e i cammelli, qualche sgangherato landeau, le strabocchevoli decorazioni, il prolungato soffiare dei corni. Krassnoff s'installa in un alberghetto di Villa di Verzenis dove restaura uno sfarzoso cerimoniale "ancien regime", assecondato dall'anziana consorte principessa Lidia, e sogna la grande campagna militare. Divide le sue schiere in ipotetici distaccamenti diversi e con comandi variamente dislocati: il generale Michele Salamakin a Verzenis il colonnello principe Zulikize a capo dei georgiani che poi passeranno ai partigiani, i circassi a Paluzza. Non s'accorge che alcuni di questi corpi ammontano a poche decine, né che i marescialli sono quasi più numerosi dei soldati; romantico condottiero della libertà cosacca, accetta con orgoglio dai tedeschi il permesso di fregiare con l'aquila hitleriana i reparti scelti. Non può capire l'ironia della storia, perché, egli stesso è un aspetto di quell'ironia. Sulla carta geografica di quel paese straniero che dovrebbe trasformarsi nelle terre del Don egli traccia linee di fulminei movimenti strategici, mentre i suoi uomini vengono adibiti dai nazisti a piccole operazioni ausiliarie ed a odiose violenze: scaramucce, rappresaglie, razzie, incendi, stupri, sequestri. E vecchio, vede talora qualche suo soldato musulmano srotolare il tappeto di preghiera e lascia che i suoi uomini si macchino di crudeltà e devastino i pascoli con i loro cavalli. E' vecchio, ed è ben diverso dal suo rivale Wlasov, il comandante della Ruskaja Osvobodetelnaja Armija che fiancheggia i nazisti: Wlasov ha difeso Mosca contro i tedeschi, è un patriota russo che si è deciso al collaborazionismo perché, antistaliniano e ha deciso di non portare le stellette finché il suo paese non sarà tornato libero e indipendente; sarà impiccato a Mosca dopo la guerra. Krassnoff, che lo odia, è invece un cosacco che sogna un'autonomia feudale e tribale; fra i drappi della sua residenza principesca nella pensioncina carnica ha forse qualche mappa settecentesca della nazione cosacca e forse pensa a Mazepa, l'"atam n" che parlava latino e tradì Pietro il Grande con l'invasore svedese. Lungi

dall'immaginare quale sarebbe la fine della sua gente se il nazismo risultasse vittorioso, non capisce di aver guidato una migrazione di popolo alla rovescia, di essere il duce di una schiavitù. Combatte per la seconda volta una battaglia che ha già perduto un quarto di secolo prima, e questa ripetizione lo condanna ad essere l'istrione della propria sconfitta e l'ingannatore dei suoi uomini coraggiosi e disperati che egli, cercando l'avventura dalla parte sbagliata, ha consegnato ad un potere straniero il quale non lascia loro alcun margine di scelta, di libertà e d'avventura.

La reazione sclerotizza la storia nell'eterno ritorno dei fantasmi; la tragica odissea cosacca viene degradata a folclore. E' possibile, ma non è certo, che sia Krassnoff l'alto vecchio ucciso il 2 maggio 1945 a Villa mentre tentava di fuggire in divisa di soldato semplice e la cui salma fu riesumata nel 1957 da una commissione militare; secondo altri (per esempio Carnier) fu invece impiccato a Mosca nel 1947. Dei suoi cosacchi molti caddero in combattimento, alcuni arresi agli inglesi si annegarono nell'Inn per non essere consegnati ai sovietici, altri trovarono qualche scampo. Se è Krassnoff lo sconosciuto morto senza spalline d'ufficiale, soltanto la nudità e l'assoluto della morte lo hanno liberato dalla sua impossibilità di vivere l'avventura.

"Corriere della Sera"

1 febbraio 1974.

Tamerlano.

Sulla vetta dell'Ulukh-takh, la montagna che sovrasta la steppa chirghisa, una rozza torre di pietre accatastate l'una sull'altra s'innalza tetra e proterva sulle uniformi pianure a ricordo di un lungo cammino e di un breve indugio, di una truce fatica e di una fuggevole pausa. Quel tozzo cippo di cui parlano le cronache è forse il monumento più verace di Tamerlano, della sua gloria di ferro e di vento, travolgente ed inutile. Tamerlano - Timur-i lang, ossia Timur lo Zoppo detto così a cagione d'una ferita di freccia al piede - fece costruire quel cumulo durante l'immane marcia del suo esercito contro Tochtamisc, il Khan mongolo dell'Orda d'Oro che estendeva il suo impero dal lago di Aral al Dnjepr e che aveva saccheggiato Mosca. In questa lotta per il dominio dell'Asia centrale inteso quale dominio del mondo, il fulmineo Timur aveva deciso di colpire il nemico nel cuore del suo stesso paese e aveva intrapreso, nel 1391, con i suoi tartari una ciclopica campagna verso nord, attraverso sabbie e deserti, aride distese senz'acqua e senz'erba, catene impervie e bassure nebbiose che confondevano la notte ed il giorno e impedivano ai mullah, i sacerdoti musulmani, d'individuare il giusto momento per le preghiere della sera. Dopo giorni e giorni di avanzata inesorabile e sfibrante attraverso le Sabbie Bianche e la Steppa della Fame, in una spaventosa penuria di cibo per uomini e cavalli e

in una totale solitudine, Timur giunto ai piedi dell'Ulukh-takh, fermò le truppe per salire sulla cima e di lassù s'affacciò sul paesaggio lievemente più dolce delle terre dei chirghisi: il suo sguardo scorgeva finalmente il verde dell'erba pur irta e selvaggia, macchie di fiordalisi, qualche animale. Si dice che rimanesse una giornata intera a contemplare quella vastità un po' meno inospitale che si apriva alla sua conquista; i soldati, arrestati nel loro cammino, dovettero trasportare sulla vetta le pietre per il tumulo, memoria di una sosta felice e di uno sguardo gettato sul verde e sull'azzurro, su colori di quiete e di pace.

In questo aneddoto v'è tutto Timur, grandioso e gratuito, e c'è, esasperata come in un apologo ammonitore, la grandiosità gratuita di ogni sogno di potenza. Per settimane e settimane il conquistatore avanza nel deserto e nel vuoto, contro un nemico che non c'è e ch'egli non può neanche immaginare dove sia in un arco di migliaia di chilometri. Il condottiero aggredisce il nulla, le sabbie e le dune; l'unica parvenza di vita è la fila dei suoi cavalieri che si snoda in un limbo crepuscolare: l'invasore s'addentra nella morte, il gesto della potenza è votato alla morte, usurpa e insieme abbandona le regioni della vita. Ma in questa ostinazione insensata c'è anche il genio di Timur, l'intuizione del grande capitano che ha una segreta affinità con l'imprevedibile logica del poeta: Tamerlano sconvolge ogni schema abituale e inventa mosse inattese; espertissimo giocatore di scacchi, in guerra vince perchè, scompiglia le regole di gioco escogitandone delle nuove. Rispetto ai codici dell'arte militare la sua fantasia esercita una funzione di straniamento, come quella del poeta rispetto alle norme della convenzione linguistica. Contro un nemico potente ed espertissimo, i mongoli dell'Orda d'Oro, gli eredi di Genghiz-Khané egli trionfa perchè, s'affida a un disegno pazzesco, così impossibile da risultare inimmaginabile e perciò irresistibile. Nemmeno oggi l'immensa strada percorsa dai suoi cavalieri, senza guide n, carte geografiche, è ricostruibile con esattezza. Ma sulla vetta dell'Ulukh-takh Tamerlano rivela anche un altro volto del suo potere, la magnificenza vitale, la prodigalità di energie, proprie e soprattutto altrui. I soldati stremati e affamati vengono adibiti al trasporto di pietre solo perchè, lo sguardo del potente possa spaziare dall'alto di un monte e perchè, ne resti il ricordo. Questo arrogante piacere del superfluo viene ribadito qualche giorno più tardi: giunto in terre più ricche, Tamerlano organizza, per sfamare il suo esercito, una gigantesca battuta di caccia cui partecipa l'intera armata accerchiando e stringendo, con la stessa tattica della battaglia, una moltitudine di selvaggina; poco dopo, sempre nella pianura deserta di ogni nemico, Timur dedica due giorni interi a un'enorme parata militare. In tutti questi gesti prorompe l'odiosa prepotenza del dominatore, ma in quello sguardo del nomade affascinato dal mare d'erba v'è una nostalgia che trascende la violenza: il sogno di ritornare alla libertà della tenda ignara d'imperi, il sospiro del conquistatore conquistato dalla libertà degli spazi e dalla fiera gentilezza dei prati, il richiamo di Itaca vittorioso su quello di Troia.

In quella campagna militare si compie, nella sua grandezza e nella sua vanità, il destino storico di Timur. E' la prima delle sue grandi imprese, quella che gli conferisce un potere su vasta scala; le sue gesta precedenti sono guerriglie, intrighi e avventure tribali che lo hanno al massimo innalzato a emiro della Transoxania. La vittoria sull'Orda d'Oro fa di lui un potente della terra, ma stronca per sempre il dominio mongolo, l'edificio di Genghiz-Khan. E' la vittoria del tartaro sul mongolo, di una tribù sull'impero costruito dal popolo cui essa appartiene; è una guerra vinta contro la propria civiltà e cioè perduta. Timur soggiace al destino dei conquistatori, che espandono la forza della loro gente sino a disperderla; il suo impero, che infrange l'Orda d'Oro e che alla sua morte si disgrega, annienta la potenza mongola, la civiltà delle tende e dei cavalli che con Genghiz-Khan aveva realizzato il più vasto stato del mondo, saldo e sicuro. La furia di Timur si ritorce, senza saperlo, contro se stessa. Personificazione della forza profonda e smisurata dell'Asia, egli vibra un colpo mortale al tentativo asiatico di sommergere l'Europa: nel 1402 il suo esercito annienta ad Angora quello turco di Bajazet, il formidabile sultano che aveva più volte battuto le potenze cristiane e si apprestava a mantenere la sua promessa di far mangiare al suo cavallo la biada in San Pietro. Tamerlano viene salutato come il salvatore dell'Europa cristiana.

Una conclusione non troppo diversa hanno pure le sue altre invasioni. Travolge e depreda l'India, devastando Delhi con un orribile massacro, ma per costruire l'alta civiltà dei Moghul indiani ci sarà bisogno, un secolo dopo, di un'altra conquista, come se lui non fosse esistito. Distrugge le città del Volga e quelle della Mesopotamia, Bagdad e Damasco, i villaggi caucasici e Isfahan; la morte lo coglie a settant'anni, il 18 febbraio 1405, mentre si accinge a muovere contro la Cina. Il solco ch'egli lascia nella storia è distruttivo e ambiguo, così profondo da inghiottirlo. Nel confronto con la civiltà iranica si ripete il curioso destino che aveva segnato le sorti della conquista mongola in Cina. Timur soggioga la Persia, ma a poco a poco l'ondata dei cavalieri si sperde e si allenta come l'acqua d'una cascata nella tranquilla geometria di canali e di dighe: la civiltà iranica assorbe, assimila, conquista i suoi vincitori sino a trasformarli in propri difensori contro i loro stessi fratelli. Il Turané l'Asia centrale, manda i suoi nomadi all'assalto dell'Irané ma basta una generazione perchè, i cavalieri erranti, divenuti cittadini o agricoltori, si oppongano alle nuove invasioni. E' la vittoria del contadino sul cavaliere, di cui parla Borgesé ma è anche l'amara realtà di ogni guerra, che è sempre una vittoria di Romolo su Remo.

Nomade che spinge la sua gente a inurbarsi, Timur dorme volentieri sotto le sue grandi tende, ma costruisce con impeto vorace palazzi, moschee, giardini. Spoglia l'Asia, le più grandi città del mondo di allora, per riempire la sua Samarcanda di forme straripanti e fastose, in un'enfasi eclettica composta con le rovine delle civiltà da lui distrutte. A Damasco s'invaghisce del profilo d'una cupola e la fa riprodurre a Samarcanda, e di lì quella forma a bulbo si

diffonde in tutta l'Asia. Il suo segno sembra essere il ritmo ricurvo delle cupole e delle scimitarre; anche nei suoi ritratti l'appuntito cappello tartaro o l'elmo aguzzo cedono al turbante islamico. Ma gli opulenti edifici di Samarcanda vengono smaltati del suo prediletto colore azzurro, che gli ricorda il cielo dalla vecchia fede sciamanica e il rettilineo infinito dei nomadi. Timur accumula e accatista, con l'ingordo "horror vacui" della potenza; nel suo famoso dramma Marlowe celebrerà la sua insaziata libidine di dominio ricorrendo all'enumerazione, al maestoso catalogo dei suoi nemici vinti. La sua passione architettonica si riversa nei parchi, e con un malinconico gusto dell'allegoria e del ripiego egli ne intitola uno "giardino che rappresenta il mondo". Mentre nella sua autobiografia probabilmente apocrifa si atteggia a misericordioso, Timur eleva piramidi di teste di tali proporzioni che a Isfahan il valore di ogni singola testa, inizialmente pari a una moneta d'oro, precipita in un'inflazione totale. In compenso Timur risparmia da ogni strage artisti, scienziati e artigiani, sia per convogliarli verso la sua Samarcanda sia per ricalcare l'archetipo di quella vacua magnanimità iniziata col tristo esempio di Alessandro, suo grande modello, che risparmia la casa di Pindaro dalla distruzione di Tebe e giunta più tardi alla banale abiezione degli ufficiali nazisti, pronti a sopprimere piuttosto ostaggi che opere d'arte. Impavido, Timur sa essere generoso con alcuni nemici, ad esempio Bajazet, così come sa amare teneramente la prima e diletta moglie Alijai; distruttore di vite e di regni, costruisce strade sorvegliate e sicure che tagliano deserti e montagne. Goethe e Poe, che in certo modo lo ammirarono, lo paragonarono al rigore dell'inverno e agli standardi delle nubi. Ma forse è più veritiera l'immagine che ne dà Borges. quella di un despota impotente come uno schiavo, mosso, come ogni invasato del potere, da fili e trame nascoste, tanto più forti dei suo fragoroso arbitrio.

"Corriere della Sera"
2 novembre 1974.

Per un catalogo del mondo.

Alto sul suo cavallo, circondato dalla malinconia della sera e della pianura, il colonnello Francisco Borges si avvia, nella poesia che quasi cent'anni dopo un perplesso e grande nipote gli dedica con tenace fedeltà, incontro alla morte che sta paziente in agguato nei fucili. Mitico e glorioso, il nonno rimane irraggiungibile, nella pienezza della sua battaglia e del suo coraggio, per il poeta che è costretto a lasciarlo solo nel suo mondo epico, a vederlo allontanarsi "quasi non toccato dal verso" e impenetrabile alle parole che vorrebbero carpire il suo segreto. Non è la distanza dei luoghi e degli anni, il silenzio del tempo e della vasta pianura che sottraggono a Borges la verità di una persona amata o di un sogno ostinato; lontana è in se stessa la realtà,

inaccessibile nella sua trama e nelle sue passioni. E' lo splendore inalterabile dell'accadere che sfugge alle acrobazie dell'intelligenza e alla pomposa geometria delle parole, alla presunzione dei sostantivi che s'illudono di definire la vita e al fasto degli aggettivi che sperano di qualificarla o di adornarla, all'architettura delle metafore che vorrebbero penetrare l'incessante movimento del molteplice. In un'altra famosa poesia Borges compone rime e figure retoriche per rappresentare la tigre che striscia nella foresta, consapevole che quelle parole sono gli unici e inutili mezzi di cui egli dispone per inseguire, nella sua pagina, un'altra tigre, quella che non sta nel verso ma nella foresta. Col passare degli anni Borges va assomigliando sempre di più al Giambattista Marino morente che egli immagina, in un suo bellissimo apologo accolto anche nella nuova edizione della sua "Antologia personale", mentre d'improvviso capisce, in una fulminea rivelazione, che le cose stanno nella loro eternità e non nelle parole dei poeti, i quali possono soltanto accennare alla vita ma non esprimerla e le cui opere, volumi dorati che splendono nell'ombra, sono un'aggiunta alla realtà ma non un suo specchio. La nuova antologia, ritoccata e modificata da Borges stesso rispetto alle edizioni precedenti, vuol essere la provvisoria raccolta di alcuni di questi oggetti venuti ad accrescere il già interminabile catalogo del mondo. La composizione di un'antologia è sempre casuale per Borgesé secondo il quale il miglior autore di tutte le antologie è il Tempo che disperde, distrugge e rimette insieme; di questa selezione fortuita da esempio egli stesso con gli incerti cambiamenti apportati successivamente alla sua antologia, i quali non obbediscono ad alcun criterio di scelta bensì ad una perplessità affrettata, oscillante fra il capriccio e il senso della propria inutilità. Questa nuova antologia personale, tradotta con grande efficacia da Livio Bacchi Wilcock, è assai inferiore a quella, più ampia e più felice, apparsa in Italia alcuni anni fa: sovrabbonda di liriche, che nella loro cadenza prosastica dicono certo anch'esse le affascinanti inquietudini di Borges ma le dicono talora con prolissità, mentre esclude capolavori quali "L'Aleph", "Il Sud", "Lo Zahir", "Funes o della memoria", "Il morto", "La ricerca di Averroè", per citarne solo alcuni, e altri che, pur non inclusi nell'antologia precedente o forse proprio per questo, potevano e dovevano venire accolti.

Autore di poche pagine di altissima poesia, poi riprese in variazioni insistenti ed avare, Borges è sempre e soltanto uno scrittore di antologie. Ogni suo libro significativo è un'esigua concentrazione di momenti essenziali e di rivelazioni assolute, una sequenza di vette d'una purezza perfetta, mentre manca la dimensione piana ed impura dei valori medi, il paesaggio quotidiano e consueto che pure sorregge ed unisce quelle cime, l'imprecisa e lutulenta eppur sempre necessaria normalità quotidiana. Poeta dell'essenziale e della disumanità insita in ogni purezza, dinanzi alla totalità della vita Borges si ritrae capzioso e impacciato, si rifugia nella rarefazione e nell'astratto, conscio che il suo posto e il suo destino non stanno sul cavallo del colonnello Francisco Borgesé ma nella laboriosa maestria del verso che vanamente lo insegue. Ma se Borges e

il poeta della tigre di carta, egli è il poeta della malinconia della carta, della colpevolezza e dell'aridità implicite nella vanagloria delle parole. Soltanto le depresse cronache degli ambienti letterari italiani potevano registrare, sino a qualche anno fa, un'infatuazione che faceva di Borges il simbolo di una raffinatezza verbale impermeabile ai sentimenti, di un compiaciuto artificio, di una letterarietà superba di essere menzognera ed estranea alla vita.

Borges è invece il sobrio poeta della nostalgia della vita, della sua semplicità profonda e struggente, della sua verità inattuabile e perduta. Nella poesia sul mare lo sguardo si volge, sempre con lo stupore della prima volta, alle cose elementari, la luce del pomeriggio la luna il fuoco di un falò. In un'altra lirica Borges parla di Ulisse che, stanco di prodigi, piange vedendo la sua Itaca umile e verde e soggiunge che la poesia è quel colore tenero e chiaro della casa natale. Egli è stato uno dei pochissimi scrittori contemporanei capaci di ritrovare una poesia così elementare e universale da apparire impersonale e necessaria come la realtà stessa: la frescura dell'ombra e dell'acqua che accompagna la speculazione di Averroè, il cadere lento e possente della pioggia, l'imminenza del sonno. Certo Borges ha avvertito a fondo l'esilio dell'individuo da quell'epica familiarità col ritmo dell'esistenza, l'ambiguità che impedisce di radicarsi e inserirsi nella pienezza della vita; la finzione, la contraffazione e l'apocrifo, che contraddistinguono la sua opera, sono la veritiera parabola di una sorte umana ridotta ad artificio e ad illusione.

Borges sa che la sua opera è un'immaginaria voce aggiunta proditoriamente all'enciclopedia britannica per descrivere minuziosamente un paese che, come il fantastico Tl'n di un suo stupendo racconto, non esiste e la cui ipotesi s'insinua a poco a poco nel reale per corroderlo e farlo franare nell'irrealtà. L'alternativa e l'alterità fantastica costruite da Borges nascono tuttavia dal rimpianto per la realtà e i suoi valori dall'amore per la classica identità di vita e poesia. In un brano sulle lambiccate e sofisticate metafore della poesia scandinava, Borges ripudia con ironico compatimento i cavillosi funambolismi verbali; la sua pagina celebra, con un'emozione talora fin troppo appassionata, gesti e sentimenti che ricordano quelli cari a Conrad, il coraggio e la fedeltà, l'ordine delle cose e delle parole, il sapore dell'eroico, la lealtà e la fraternità del missionario che, partito per convertire una tribù della giungla, combatte, senza pentirsene, fra le sue file. Interprete del vuoto e dell'assenza moderna, Borges ne è certo anche vittima: come l'immensa mappa dell'impero di cui narra una sua storia, anche la sua opera è solo una carta che copia e riproduce la terra, che può tutt'al più cercare di aderirvi con tenacia ma che alla fine viene fatta a brandelli dal vento. La passione di Borges sa e soffre di essere cartacea, patisce e cerca di sopraffare con l'esaltazione l'esangue costituzione della propria vitalità. Una siccità spirituale sembra avere prosciugato e isterilito in Borges le linfe del desiderio e dell'erosé dando alla sua pagina un'asettica estraneità al sesso; l'ammirazione per il

coraggio nasce anche da un'invidia così profonda per l'irraggiungibile vita elementare da protendersi, nostalgica ed infantile, perfino verso l'eccitazione e la violenza. Pure la mitologia guerresca e patriottica si rivela un "culto idolatrico di militari morti, con i quali forse non potrei scambiare una sola parola", si rivela un'altra forma di rimpianto per valori mai posseduti da Borges e antitetici alla sua più intima natura. Se la poesia è soltanto un'allusione alle cose, un accenno alla vita fugitiva, essa accentua il dolore di non poterla esprimere ed afferrare, il senso della vanità dell'esistere e della propria stessa fatuità. Borges è un grande scrittore quando riesce a dire la malinconia per questa inadeguatezza della poesia e il vano amore per la vita che si sottrae ad essa; la sua arte è discreta e ritrosa, si affida al margine e al suggerimento indiretto, affiora da ciò che sta in disparte, dal ritegno dell'aggettivo e dalla cautela dell'avverbio. Come scrive egli stesso nel mirabile saggio "La muraglia e i libri", la sua poesia è "l'imminenza di una rivelazione che non si produce", è l'incanto di un attimo in cui le cose sembrano per dirci il loro segreto. E' la poesia di un'attesa delusa, perchè, quel segreto non viene detto e resta nell'ombra. Consapevole che tale delusione è oggi il destino della letteratura, alla quale non è dato trasmettere i valori, essere depositaria della tradizione ed avere dunque un pubblico di ascoltatori cui narrare storie dense di significato, Borges finge un'ibrida contaminazione fra poesia e saggistica, si spaccia per un commentatore e chiosatore di storie altrui onde poter continuare a raccontare come se il narratore avesse oggi ancora il suo pubblico e come se non esistesse la crisi dell'epica, ch'egli può sperare di eludere soltanto camuffandola da recensione erudita, nota bibliografica, comunicazione scientifica o disquisizione teologica. Come padre Brown nascondeva una pietra fra le pietre perchè, sfuggisse meglio all'attenzione, Borges vuol coprire con la mistificazione l'assenza della verità.

In questa mistificazione rientra pure l'ostentazione di un enorme e sottile bagaglio concettuale il quale peraltro si rivela, dietro il gioco macchinoso e tortuoso, tutt'altro che complesso e profondo. Come le "Elegie duinesi" di Rilke, anche i racconti di Borges celano, sotto l'intarsio di citazioni e richiami, una cultura monocorde e arretrata, piuttosto orecchiata con curiosità che vagliata e giudicata. Dai frammenti di culture esotiche e lontane Borges sa estrarre una dolente poesia della precarietà e dell'incertezza umana, ma non è certo in grado di trasfondere nell'arte una coerente posizione intellettuale; la sua poeticissima erudizione spazia dagli eresiarchi gnostici ai bardi sassoni ma esclude tutto il pensiero che ha contribuito, in varie e antitetiche forme, a edificare la civiltà moderna. La concezione di Borges si impernia sull'ossessione circolare, sull'identità universale di tutte le cose, sull'enumerazione che accumula senza fine il molteplice, per scoprirvi la presenza dell'unico e del sempre uguale e proclamare l'indifferenza della vita individuale e la vanità di ogni giudizio. "Deplorare un solo fatto reale," dice

un suo personaggio, "è bestemmia l'universo." In due o tre momenti di grande ispirazione Borges riesce a rappresentare la totalità simultanea e vertiginosa del mondo, in cui tutto si tiene e tutto è giustificato e insindacabile, ma la monotona celebrazione dell'intero accadere e la svalutazione della responsabilità diviene un arido inchino alla tragedia, il pathos conservatore di chi si prosterna alle cose così come sono e disprezza la speranza di modificarle per illudersi di vivere all'unisono con esse, di vincere il male identificandosi con esso e inebriandosene. Ma questa volontà di irrigidire la realtà provvisoria in un fato ineluttabile, e di trasfigurarla in una religione della vita indistinta e sempre identica, ha la sterilità di chi si costringe all'impassibilità nei confronti delle sofferenze degli uomini. Di questa insensibilità Borges ha dato e continua a dare prove brutali, con un accanimento autolesivo: ha invocato la pena di morte per Debray, esaltato il Caudillo, lodato il regime cileno, deplorato i tentativi di lenire le piaghe sociali. Dietro questo cinismo vi può essere la disperazione del reazionario che cerca di reprimere la propria lacerante sensibilità con la barbarie e fors'anche il tragico dispetto del nemico del popolo che nega la storia per repulsione contro i retori delle sorti progressive, ma si tratta di un donchisciottismo gretto: ogni valore umano o poetico, ammoniva Saba, dev'essere un'azione e non una reazione. La verità del poeta conservatore è la rinuncia, la stanca rassegnazione, la vecchiezza, il silenzio sulla politica, non l'enfatica dichiarazione di cattiva fede politica.

L'intelligenza conservatrice punta esplicitamente le sue carte sull'immediatezza, sulla pretesa verità concreta della vita opposta con disprezzo alla conclamata astrattezza delle ideologie. Da sempre il conservatore si pone come l'uomo del realismo, dell'ironico e scettico pessimismo, della disillusa conoscenza di ciò che esiste; si pone quale assertore delle cose così come sono, qui e ora, delle quali vorrebbe cantare la forza indifferente e amorale, il rosso e inebriante oro del puro presente, dell'oggi inalterabile. La grande letteratura reazionaria moderna nasce da questa lacerazione, dal miraggio di vincere il male immedesimandosi con esso, ubriacandosene e facendone la verità. E' un'avventura che, a partire dall'altissimo itinerario di Nietzsche, trae la sua nobiltà dal dolore che la pervade e che essa reprime con le barbarie. Molti fra questi antagonisti della civiltà hanno pagato a fondo il loro errore e si sono trovati sul banco degli accusati della storia. Anziché, scegliere il comodo espediente della ritirata in *extremisé* dal cauto ripensamento o dalla prudente fermata al penultimo gradino. Da Pirandello a Mishima, da Pound a Cline a Hamsun lo scrittore di destra è una figura tragica; la dignità, la grandezza e la sterilità di questa tragedia non diminuiscono nel caso di scrittori come Borges o Gadda, cui fortuite contingenze storiche e raffinata educazione culturale hanno impedito di accettare la facciata più triviale e veritiera della destra, quella fascista, della quale anzi essi personalmente sono stati acerrimi nemici e irrisori, ma che rientrano

indubbiamente, con inquietante malinconia, nella religione della vita totale e indifferente.

Ma oltre il sofferto pathos fantastico e sentimentale, la vantata oggettività del conservatore è spesso più ingenua dei disprezzati fervori impegnati. Il difensore dell'immediatezza presente si dimostra un trepido elegiaco del passato, l'incorruttibile oro dell'oggi è uno stinto fermaglio dell'ieri, il cantore della vita illesa dalle idee è un mesto custode della morte, di ciò che dilegua e muore perchè, non si vuol costruire alcun edificio di valori che lo possa salvare e conservare.

Anche l'assenza del giudizio, allontanato dalla contemplazione globale della ruota delle cose, può essere, in un dato momento e in una certa luce, la profonda legge di un irripetibile agire individuale: Borges può citare con insistente amore e con felicità poetica il vangelo anarchico-reazionario di don Chisciotte: "se la sbrighi ciascuno col suo peccato; non è bene che gli uomini onesti siano carnefici degli altri uomini, quando non abbiano interesse nella faccenda". Ma quest'altera e impavida fierezza, che in Borges è spesso la verità dell'uomo che espia da solo la propria colpa, spostata sul piano storico-politico diviene, in un racconto scritto insieme al mediocre Bioy Casaresé una rancorosa predica contro il diritto e il dovere dello Stato di fornire lavoro, ospedali e prigionieri.

Il segno più autentico il poeta conservatore lo trova nella rinuncia. L'oro ch'egli canta non è quello pesante e barbarico della conquista, quello lucente del tesoro rapito o dissotterrato, ma quello opaco del tramonto o di uno specchio dal quale il sole della sera lentamente si ritira. "L'oro delle tigri", catalogato nelle poesie della vecchiezza di Borges che ad esso s'intitolano, è lo striato giallo di animali prigionieri dietro le sbarre, il biondo di capelli vanamente amati, il bagliore di roghi e glorie di carta intravisti solo attraverso la letteratura l'indoratura dei dorsi dei libri, il tenue fulgore della luce che si confonde dinanzi allo sguardo quasi spento dello scrittore. Nel fasto reclina di questi versi ricorre l'ossessione dell'identità universale; libri, gesta, battaglie, eventi, epoche, secoli, oggetti lontani e diversi si accatastano in un catalogo della vecchiezza e della rassegnazione per ridursi tutti alla monotona apparizione dell'uno. Questa svalutazione del molteplice, con l'implicita indifferenza per l'individualità, è forse il sigillo di ogni concezione reazionaria. che persegue il vuoto intorno a sé, l'impoverimento della vita e la negazione dell'insopprimibile valore di ogni singola esistenza. Borges è un poeta quando dimentica l'identità mistica e indifferente delle cose per amore dell'individualità effimera e insostituibile, dei lineamenti della sua Beatriz, che l'erosione degli anni tragicamente cancella e allontana dall'incessante movimento del mondo, o del volto di Teodolina Villar, adornato nella morte dalla gioventù e dalla stoltezza. C'è una malinconia del mutamento che non potremo più vivere senza le parole di Borges. Questo struggimento per la vita ha permesso a Borges di superare le sue anguste durezze di reazionario e di

capire la dignità di tutti gli uomini, dell'oscuro indio più fiero di un cesare e dei barbari che insegnano il pudore e la fedeltà al missionario, del guerriero longobardo che abbandona la tribù per la città romana e della donna inglese che sceglie la tribù. Se Borges ha sentito il fascino della lotta, ha sentito anche quello, tanto più alto, di chi sa rinunciare. Questa grazia rara e isolata è il dono di un istante, che non riscatta sempre un fiato corto e astioso nel quale l'epica si rattrappisce e il sogno di liberazione dilegua, ma basta a rendere indelebile la verità di un uomo che, come un suo personaggio, può dire: "non ho vissuto. Vorrei essere un altro".

"Corriere della Sera"

7 ottobre 1976.

La malinconia del lupo.

Nel suo romanzo "Il lupo dei mari" Jack London traccia, con una trascinante e farraginoso forza epica, il ritratto di un individuo totalmente emancipato dalla norma morale e pienamente risolto nella pura vitalità. Lupo Larsen è l'erculeo e spietato capitano della nave che raccoglie il sofisticato protagonista (col quale l'autore finge d'identificarsi facendogli narrare in prima persona il racconto) è, o dovrebbe essere, una perfetta sintesi di Darwin e Nietzsche, il superuomo quale prodotto supremo della selezione della specie e quale grande personalità che si affranca dalle menzogne convenzionali e da ogni imperativo etico. Fisicamente eccezionale, intelligente e temerario, Lupo Larsen schianta tutti gli altri, in quel modello di universo sociale rappresentato dal veliero isolato sull'oceano: la riprovazione moraleggiante con la quale il fittizio narratore del romanzo riferisce le sue gesta brutali non riesce a celare una profonda ed irresistibile attrazione. Lupo Larsen è in fondo ciò che l'interdetto Van Weyden è il narratore, vorrebbe segretamente essere; è la natura ap problematica verso cui si protende trepida e struggente un'intelligenza raffinata ed inerme, è la forza fine a se stessa invidiata dalla cultura. Jack London rappresenta nella sua avventura marinara quella che è stata la più intensa nostalgia della cultura irrazionalista: la nostalgia dell'impassibile gesto di forza, il desiderio di sradicarsi dalla civiltà per ridiventare natura primordiale.

Nomade avido di grandi spazi aperti e costretto invece a vagabondare entro i circoscritti limiti di quell'anarchico territorio spirituale di nessuno incerto fra le lusinghe della ribellione e i fascini dell'ordine violento, Jack London parrebbe offrire involontariamente nel "Lupo dei mari" una parabola della ricorrente contrapposizione fra irrazionalismo fascista e civiltà: la vittoria della barbarie s'affida alla seduzione dell'anticultura, seduzione che irrompe trionfante nei varchi lasciati sguarniti da una cultura in crisi. Se la destra

si pone quale esperienza immediata del vivere, scevra d'ogni sovrastruttura ideologica e d'ogni scala di valori, la cultura, per schierarsi a destra, dovrebbe abdicare e cancellarsi, come il letterato Van Weyden che sul "Fantasma" di Larsen diviene sguattero di cucina e marinaio per forza. Si tratta d'una versione romanzesco-avventurosa dello schema, semplicistico e falsificante, più tardi ribadito da tanta pubblicistica liberaldemocratica: l'antitesi fra reazionarismo e cultura, l'equazione tra fascismo e anticultura.

La realtà è ben diversa, e Londoné sia pur confusamente e al livello di una pittoresca approssimazione concettuale, la intuisce e la disegna esplicitamente. Lo stesso Lupo Larsen è lungi dall'essere soltanto un perfezionato meccanismo biologico e un possente centro d'energia, è anzitutto un teorico della violenza, ossia un intellettuale ben più coerente del suo antagonista, il fiacco e benintenzionato umanista borghese che non s'accorge o non vuole accorgersi della discrepanza fra i suoi principi morali e la realtà della vita. Il crudele vangelo di Larsen identifica invece totalmente ideologia e prassi, conoscenza e comportamento, riducendo ogni valore spirituale a carica di energia e traducendo a sua volta quest'energia in materia. Larsen stronca ogni resistenza morale (per esempio l'impavida opposizione dei due marinai Johnson e Leach) scomponendola nelle sue quantità energetiche e colpendo sistematicamente quest'ultime alla loro radice organica primaria, alla base psicofisiologica che le sottende.

Autodidatta geniale, Larsen è a suo modo aggiornato rispetto alla cultura europea della "fin de siècle" e opera una sintesi o una simbiosi ideologica oltremodo caratteristica per l'atteggiamento intellettuale di quegli anni: le sue elucubrazioni oscillano fra il più meccanico positivismo e il più esotico estetismo, fra una lettura appassionata di Darwin o di Spencer ed una altrettanto fervida di Omar Khayyam, fra un materialismo che si pretende nudamente scientifico e un'esaltazione estetica provocata dalla contemplazione dello scontro universale di forze. L'estetismo diviene l'intonazione psicologica con la quale viene impartita la lezione di materialismo meccanicistico. In questo sincretismo biologico-estetizzante ciò che viene ad infrangersi è in primo luogo il cardine dell'etica borghese, ossia l'unità e la continuità dell'io, il quale appare improvvisamente cedevole e fluttuante, privo di netti confini e pronto ad espandersi come a ritirarsi, simile ad uno stato nazionale dalle frontiere sempre incerte e contraddittorie, usurpatrici dell'altrui o modificate e spostate all'indietro da potenze limitrofe sempre più forti. Fra le due tecniche di comportamento che si offrono all'io dinanzi a questa coscienza della propria fluidità, Larsen sceglie quella aggressiva: non la torpida ed abulica apatia, non l'immedesimazione con l'ottusità (come il Niels Lyhne di Jacobsen felice nell'ebete contemplazione delle ondegianti spighe di grano), bensì l'enfasi della lotta e della sopraffazione, l'iperbole dell'affermazione del proprio io illusorio e caduco, l'ebbrezza del cimento. Sprezzante negatore d'ogni significato umano del "principium individuationis", Larsen traduce questo disprezzo nell'estrema, e sempre effimera, dilatazione del suo io provvisorio a

spese di altri io ancor più provvisori.

Lupo Larsen si fa comunque portavoce, pur dozzinale, di un'autentica cultura: la scoperta della labilità dell'io (l'"Io insalvabile" di Mach) appartiene al più grande capitolo dell'intelligenza moderna. Materialismo biologico ed estetismo sono le due cifre di un nichilismo cinico e disperato. che giungerà agli arcobaleni del Nulla di un Benn. Dinanzi alla coerenza di Larsené il capitano autodidatta, il moralismo di Van Weydené sottile critico letterario e autore di un saggio su Poe, è vile ed antiquato. E' vile perchè, distoglie lo sguardo dal vero afferrandosi a vuoti ideali che velano la ferocia dell'esistenza; è antiquato perchè, si appoggia su una cultura umanistica priva di fondamenti razionali e di significato storico, ancorata a una concezione nobilmente astratta della persona e oggettivamente arretrata rispetto a quella di Larsené collegata invece - magari caoticamente - con la realtà della scienza e della società.

L'imparità di questa tenzone ideologica risulta ancor più evidente ove la si trasponga dal piano cosmico-esistenziale caro al pathos di Londoné a quello storico e sociale. Larsené capitano dell'equipaggio ovvero vertice d'una piramide sociale rigidamente gerarchica, riconosce la legge della lotta di classe e la vive in tutta la sua serietà e in tutta la sua durezza dalla parte dei dominatori; Van Weyden è un illuso mistificatore il quale si pretende superiore alla mischia vitale-economica e rifiuta di scorgere i nessi fra il conto in banca premessa della sua aristocratica finezza, e la brutalità delle cose che garantiscono il funzionamento di quel suo conto bancario. Finche Van Weyden gli oppone soltanto proteste sentimentali e non l'instaurazione di una diversa legge del mondo, il vero intellettuale rimane Lupo Larsené il quale appare non già una convenzionale figura letteraria ritagliata sul modello dei tenebrosi eroi byroniani o del Satana di Miltoné bensì la voce di una lucida cultura di destra, sia pur condotta letterariamente ai limiti estremi. Lupo Larsen incarna e proclama l'apoteosi della disuguaglianza degli uomini, intesa non già sul piano funzionale quale mutevole varietà di attitudini e ruoli, bensì come necessità immutabile come destino. E nell'epoca moderna il destino, diceva Napoleone, non è altro che la politica, e quindi anzitutto la classe sociale. London ha del resto un senso fortissimo della classe sociale vissuta come destino, sia ch'egli lo esprima in termini di barbarica esaltazione del dominio come nell'"Ammutinamento dell'Elsinore" - nel quale la nave diviene un modello esasperato dei conflitti sociali e razziali visti dalla parte degli oppressori - sia ch'egli invece gli dia voce ponendosi con intensa pietà dalla parte dei vinti e degli oppressi, come nella splendida novella "Raccontato nel reparto idioti", nel quale la prospettiva narrativa si identifica con l'ottica della vittima e dell'emarginato, con la sofferenza della minorazione psichica intesa quale violenza sociale.

Ideologo radicale di destra e furioso anarchico reazionario il lupo dei mari è costretto tuttavia ad impersonare e a dimostrare la contraddizione insita in

ogni cultura reazionaria, in ogni ideologia dell'anti-ideologia. Il profeta della Vita si riduce sempre, anche quando possiede lo scatto rapace e la prontezza fisica di Larsené a diventare un teorico cerebrale e libresco, un filosofo della malinconia e della mortificazione. La Vita può essere soltanto vissuta e la violenza può essere soltanto esercitata con la ferinità immediata ed ignara dell'animale: quando vengono praticate e celebrate, esse si dissolvono in pallidi fantasmi di se stesse, in ombre che si lasciano sognare ma non stringere. Se Van Weyden invidia in Lupo Larsen la Vita, anche Lupo Larsen deve invidiarla in qualcun altro e cercarla fuori di s.; a un certo punto del romanzo egli accenna, di sfuggita e quasi esitante, a suo fratello, soprannominato Morte Larsené forte e brutale come lui ma più felice, anzi felice perchè, non ha letto nessun libro. Il lupo formidabile e selvaggio ha voluto farsi ideologo della ferinità. ma con ciò stesso l'ha persa e la sogna e l'insegue altrove. Il teorico dell'immediatezza l'ha perduta proprio teorizzandola; il pathos della disuguaglianza rende il suo profeta segretamente triste e stanco: Lupo Larsen è corroso da un'invincibile malinconia, dalla malinconia della cieca materia che ha voluto protervamente darsi conoscenza e vanto della propria cecità e che si tramuterà nel cancro, mostruosa vitalità della materia stessa rivolta alla propria autodistruzione. Pura violenza immune da malinconia resta soltanto Morte Larsené del quale però non si può narrare la storia n, scrivere il romanzo appunto perchè, egli è immediatezza inumana, meccanismo vegetativo, processo biologico senza coscienza e senza storicità. Il reazionarismo conseguente e assoluto si preclude la possibilità di farsi visione del mondo, prospettiva di storia, cultura; è negazione di se stesso, come il tumore di Lupo Larsen. Alla luce della pura legge di natura, ossia della distruzione dell'io individuale e d'ogni sua ideologia, è possibile soltanto la storia dell'elemento subumano: sono possibili appunto i racconti di cani e di animali che scaturiscono dalla fantasia di Londoné unici protagonisti coerenti del nichilismo reazionario. Ma anche la muta ed il branco esprimono leggi e sistemi, gerarchie di affetti e valori: perfino il richiamo della foresta trionfa soltanto quando la morte dell'amato padrone tronca i legami del sentimento e del dovere morale fra l'uomo ed il cane. Sono la privazione, il dolore, la perdita che ridanno al cane la sua libertà di natura e lo restituiscono, feroce e infelice, alla foresta. Ma con questo ritorno finisce ogni individualità e finisce ogni storia anche quella del cane.

"Jack London e la parabola dell'intellettuale reazionario"

"Settanta"

luglio-agosto 1974.

L'accidia del superuomo.

La figura del superuomo, nelle sue varie forme, è sempre il risultato di una sottrazione, il prodotto di un'insufficienza: essa esige non già la presenza di caratteristiche eccezionali o il potenziamento di doti comuni, bensì la mancanza di qualche dimensione positiva o almeno una sproporzione fra i diversi lati della personalità e dunque uno squilibrio, una condizione di debolezza e d'inettitudine, un peccato per difetto. Il più grande dei superuomini creati dalla letteratura, l'uomo senza qualità di Musil - un superuomo per così dire svuotato e rovesciato - possiede in misura molto notevole intelligenza prestanta fisica, coraggio, libertà erotica, rigore morale e intuizione scientifica, ma è privo di un nucleo centrale che unifichi queste attitudini e dia loro un significato, facendone delle qualità veramente umane. Lo stesso danzante Zarathustra, capostipite della vastissima famiglia degli aristocratici dello spirito, chiede ai suoi discepoli di perdonargli la malinconia che lo assale quando si fa sera, e cioè la depressione della sua vitalità. I nipoti e i pronipoti di Zarathustra, che per qualche decennio hanno invaso il palcoscenico della cultura europea, sono infatti quasi tutti definiti per via negativa; sono essenzialmente ostili ai valori ed ai vincoli tradizionali, piuttosto che essere i portavoce di nuovi ideali e doveri. Non a caso uno dei motivi prediletti da un irrazionalismo eroico-aristocratico, che crede di richiamarsi al grande Nietzsche mentre invece ne svisa volgarmente la lucidità analitica e volterriana, è quello del Viandante. Il Viandante è l'uomo senza "religio" ossia senza legami familiari e sociali, senza patria e senza casa, è colui che sempre cammina e quindi nega ogni immutabile codice morale; è il figliol prodigo che rifiuta d'essere riaccolto dal padre, Caino che considera un privilegio il marchio d'inavvicinabilità segnato sulla fronte, l'errante nordico che fugge la durata e la stabilità della forma latina; è il guerriero nomade che esalta l'ethos maschile della lotta e della fraternità d'armi, spregiando la donna quale tentazione del sesso e insieme della pietà, quale custode dei lari perenni e dei valori universali-umani, grande madre il cui amore non conosce distinzioni gerarchiche. Quest'impavido e insicuro fatalismo del cavaliere germanico, incapace di sostare e bisognoso di sempre nuove prove della sua forza, è l'antitesi della risolta e consapevole sicurezza di Ulisse, errabondo per desiderio della casa e del ritorno, pronto a godere la sosta ed a fronteggiare le sfide ma soprattutto attento ad evitarle.

Il Viandante (figura che verrà ripresa e deformata dalla mitologia del nazismo e particolarmente da quella delle sue associazioni giovanili) è la maschera orgogliosa dietro cui si cela il volto di un derelitto e di un disadattato, il quale si trincerava nella propria compiaciuta schizofrenia culturale e vive il malessere sociale come un dramma esistenziale. Ne offre una dimostrazione storicamente interessantissima "Il magico taccuino", inedito diario-romanzo del pittore Vito Timmel conservato da Anita Pittoni che gli fu vicinissima e soccorrevole nella tragedia - sì da trascrivere materialmente, dalla viva e rotta voce dell'artista già minato dall'alcool e dallo squilibrio psichico, il

testo dell'opera - e che, dopo aver annunciato fin dal 1949 la pubblicazione del libro nelle edizioni dello Zibaldone, ne sta ora curando l'edizione promossa dalla Provincia di Trieste. Timmel, che italianizza in tal modo il proprio originario cognome tedesco Thummel e si autoproclama "preferito della strada" e "viandante", condensa nella scrittura imprevedibile e tutta inventata di trenta e quaranta pagine ora folgoranti ora illeggibili una convulsa mitizzazione della propria lacerazione, che alimentò la sua notevole produzione pittorica e lo condusse al delirium tremens.

Nato a Vienna nel 1886 da una famiglia di piccoli commercianti d'origine nobile, si trasferì da bambino con i genitori a Trieste, dove trascorse gran parte della sua vita sino alla morte, avvenuta nel 1949 all'ospedale psichiatrico; pittore di formazione liberty, piegò la convenzione stilistica della scuola ai ritmi personalissimi d'una fantasia sulfurea e stregata ed agli scatti di un'eleganza dolorosa e assillante. Fin dall'inizio del "Taccuino", scritto verso la fine degli anni Trenta, Timmel si descrive come "chiuso, ozioso, disinteressato"; la posizione privilegiata è "l'accantucciarsi" tenendo le mani incrociate. Il poeta è cioè contrassegnato dall'inerzia e dalla passività; l'io diviso, che non regge alle pressioni dell'esistenza sociale organizzata cerca di cancellare la propria fisionomia individuale e di sublimarsi in una torpida ed aristocratica apatia. Quest'accidia narcisistica, umile e contemporaneamente superba, dovrebbe garantire la reattività sensitiva alle epifanie della vita: il Viandante accantucciato "attiva le condotte radunatrici dell'improvviso", accoglie e convoglia in sé, la corrente del cosmo. Provvisorio canale ricettivo, l'io individuale del Viandante tende all'autodistruttiva regressione dionisiaca nel grembo indifferenziato della totalità. Fra cadute nello sproloquio inarticolato e balzi poeticissimi dal ricordo privato alla trasfigurazione surreale, Timmel scrive un protervo e puerile vangelo di se stesso: la nascita viene cifrata insistentemente quale violenta espulsione del seme dall'"antro" e dall'"invisibile labirinto" e quale deiezione nelle "coordinate metamorfosi" del vivere; l'amplesso che la precede diviene una tempesta wagneriana, lo squarcio del fulmine nell'involucro di una nuvolaglia porosa, albuminosa, gocciolante, vischiosa, rigonfia, rossastra." La dissociazione di Timmel si ammantava infatti di tutta la paccottiglia culturale o pseudo-culturale dell'epoca, rivivendola tuttavia con torbida e sofferta autenticità. Se non manca la temporalesca scenografia wagneriana, non manca nemmeno la rivolta contro il padre: Timmel, che da bambino ebbe probabilmente la meningite, accusa i genitori ed il medico di famiglia di avergli attribuito falsamente tale malattia; il padre interviene sempre ad infrangere il paradiso dell'altra realtà costruita per suo uso e rifugio dall'autore-bambino, o meglio dall'autore che reinventa e deforma la propria infanzia. Appassionato e credulo agiografo del suo destino, Timmel trasfigura la prima moglie in una luce celestiale e trasforma la seconda in un demone sfrenato e malvagio, del cui perfido potere egli ha bisogno per dare un senso alla sua sorte.

Forsennato catalogo di luoghi comuni, il "Taccuino" si riscatta nei fulminei passaggi fra il mito e l'idillio, la delirante fantasmagoria e lo struggente dagherrotipo: alla bufera cosmico-erotica seguono immediatamente l'"intrigo di vie dimesse" e il modesto negozio di moda che costituiscono il versante terreno dell'esaltata cosmogonia, il "flash back" della nascita sfuma nel disegno di un'incantata piazza viennese coperta di neve, tra fontane "baroccheggianti" e il mistero delle finestre imprigionate; la stanza dei giocattoli acquista una sinistra magia hoffmanniana, sospesa fra tenerezza e rigidità cadaverica. La friabilissima poesia di Timmel, realizzata in alcune sparse istantanee, risiede nel nesso, sia pur alogico e meramente associativo, che egli riesce a stabilire fra la cronaca e il sogno, tra la facciata borghese di lindi scorci triestini neoclassici o Biedermeier e il demonico processo di universale distruzione, quasi la sua fantasia si sforzasse di penetrare nel cuore nascosto del mondo per cogliere l'identità delle sue incessanti metamorfosi. Le "macchie muscose" che anneriscono una cariatide sembrano filtrare dalle linfe velenose del profondo; il Viandante immobile si sente girare insieme al perno dell'asse terrestre. Questa suggestione proviene dalla forza analogica del linguaggio di Timmel, il cui arbitrio deriva sia da un'originalità inventiva sia da una malsicura conoscenza dell'italiano. Il sedimento del diluvio storico e "melma stalattizzata", i ricordi dell'infanzia sono "feste cicatrizzate", nelle vie si stagliano "gli angoli architettati delle case", una scala "spiraliava" in un atrio buio, il cielo è un "infinito soffittato di stelle" oppure "un dugentilionar di costellazioni"; le rocce "androneggiano", la brezza "passa frussoreggiando"; il pioppo, verso la fine "già incelestava la porta che sta nell'ombra", la morte si annuncia con "l'onduleggiare osseo del tronco impoverito su quel d'allora rigido seno". Altre volte lo stile si rapprende nel ritmo apezato della rivelazione lirica: "Su un carro. L'autunno cessava. Punti bianchi di neve..."

Il contesto di queste illuminazioni, visceralmente autobiografico o torvamente apocalittico, è un balbettio incoerente, impoetico come ogni immediato disordine: un singulto verbale che pare cerchi di retrocedere all'afasia e al totale oblio, a quell'amnesia completa che il Viandante chiama "nostalgia", desiderio di annullare tutti i segni.

Echeggiando vagamente Nietzsche, Timmel ama la luce per il cono d'ombra ch'essa genera e in cui ci si può rifugiare; da un Nietzsche frainteso egli mutua inoltre uno sprezzante culto della forza, che si traduce in un'esplicita professione di fede totalitaria. La carne della massa è ferro dolce che dev'essere battuto, l'uomo è una "muffa preistorica", che non può progredire, cioè un'entità unicamente biologica; il dovere dei forti è quello di dominare senza scrupolo o compassione. Ma questo fascismo esistenziale, questo nichilismo ignaro di fedi e valori umanistici, è la posa inutilmente maschia di un bisogno di protezione. Timmel celebra la forza non per dominare. ma per essere dominato; il suo sfrenato anarchismo chiede di essere schiavo, e cioè di essere guidato e

sottomesso, per poter abbandonarsi liberamente alle sue manie ed alle sue chimere. per poter inebriarsi della vertigine dell'abisso cadendo da un muricciolo. "Bisogna assolutamente dipendere" per raggiungere "l'atmosfera beata": altrimenti si cade nel "baratro della legge" e si "ripristina il caos". Il superuomo scopre la sua vocazione alla servitù, il "desiderio di necessità", la sortita del Viandante è la corsa del ragazzino pentito d'esser scappato di casa. Anche l'ultima immagine che ci resta di Timmel è quella di un'infanzia: non l'orgoglioso cammino finale nel deserto, ma la meraviglia del bambino che contempla il riflesso del sole nell'acqua di una tinozza finch, i suoi occhi abbagliati vedono riprodursi ovunque, sulle pareti e nei più vari cangianti colori, i dischi luminosi che mutano, per un attimo, perfino "l'abituale sguardo nemico quotidiano del padre".

L'acqua del Lete.

Napoleone diceva che l'acqua del Danubio possedeva la virtù di quella del Lete. il mitico fiume greco che donava l'oblio; molti anni dopo, anche la trascinate malinconia del "Pipistrello". forse la più bella operetta di Johann Straussé canterà questa lieve saggezza dell'illusione e della fuga: "è felice chi dimentica ciò che non si può più mutare", si dice nel "Pipistrello", chi è capace di scordare l'irreparabile.

Il valzer, che Strauss profuse a piene mani con una febbrile disinvoltura, nella quale l'estro creativo dell'artista popolare s'intrecciava all'assidua produttività del fornitore di beni culturali facilmente consumabili, è stato il sigillo di una civiltà complessa che cercava rifugio nella leggerezza e che cercava in primo luogo di scansare il dramma e la tragedia. Forse per questo un attempato burocrate asburgico pot, dire che in fondo l'impero di Francesco Giuseppe aveva cessato realmente di esistere già con la morte di Straussé come se quel mondo danubiano dal quale è nata tanta parte della più ardua e severa intelligenza moderna potesse riconoscersi soprattutto nella grazia superficiale e spumeggiante del "Bel Danubio blu". In quel suo ritmo circolare di una gioia che sempre fugge per sempre tornare ma più tenue e lontana, il valzer aveva fuso i due stati d'animo. apparentemente antitetici ma strettamente connessi, con i quali l'Austria presagiva e fingeva di ignorare la propria fine: lo scetticismo e la nostalgia.

Nell'abbandono al movimento ondoso del valzer c'è la tenera ironia di chi vive un'esistenza pagana e terrestre prigioniera della caducità, di chi punta tutte le sue carte sui sensi e sull'attimo, sulla pausa sottratta ai doveri e agli affanni, sul piacere di un presente che ci si illude di strappare alla corsa del tempo ma che si sente segnato dalla consapevolezza dell'effimero.

Nel valzer sembrano così unirsi grossolanità e struggimento, faciloneria ridondante e gracile ma vera poesia. E' l'espressione di una festa e del suo

rimpianto, di una felicità forse accomodante ma certo riscattata dal senso della sua vanità e del suo dileguare. Quando comincia a furoreggiare negli anni fra il Congresso di Vienna e il Quarantotto, il valzer appare un tipico ingrediente della politica culturale praticata dall'impero, di quel consenso popolare perseguito anche tramite l'ideologia del disimpegno e della gioia di vivere, dell'aurea mediocritas e del pigro appagamento del presente.

Sono gli anni del congresso che "ne marche pas - il danse", dei caffè e delle locande dove echeggiano i primi valzer di Lanner e di Strauss padre, dove quest'ultimo inneggia, come dice il titolo d'un suo valzer, alla vita intesa tutta come un ballo. I viaggiatori stranieri, specialmente quelli provenienti dalla severa Germania protestante, contemplan sdegnati e affascinati questa Vienna cattolica e pagana in cui è sempre sabato sera, dove neppure il colera, osservava Wagner nel 1832, altera l'atmosfera baccantica e dove pare di trovarsi in un paradiso terrestre senza il serpente, senza l'albero del bene e del male e senza le faticose teorie che turbano il piacere dell'immediatezza.

Questo era il ritratto non di una realtà ma di un mito, di quella politica di alienazione sensuale che cercava di fare di Vienna, come si diceva allora, la Capua degli spiriti. A questo mito, contro il quale insorge tutta la grande cultura austriaca, il valzer presta la sua amabile seduzione. Da Lanner a Strauss padre, da Johann Strauss ai suoi fratelli ed epigoni, il valzer fornisce un commento ai fatti della cronaca e della storia, che vengono così ammorbiditi in una confidenziale familiarità: tutto finisce in valzer e viene messo in valzer, dalla campagna di Radetzky alla rivoluzione del Quarantotto, dal crollo in borsa alla speculazione edilizia al genetliaco dell'imperatore, che danno il titolo a composizioni famose.

Ma se la produzione di Strauss rappresenta un esempio di industria culturale di proporzioni insolite per l'Europa ottocentesca, questa industria culturale è unica nel suo genere perchè, si fonda su una corallità popolare eccezionalmente omogenea e su una coerenza individuale ed artigiana ancora intatta.

Strauss non è Lehar, anche le sue opere minori hanno una consistenza sconosciuta alle tarde e volgarucce operette che nascono quando quella cultura di massa ha perso l'organicità della sua autentica natura popolare. Compiacente dispensiere di melodie concilianti, il valzer di Strauss sa anche sfiorare la profondità di quella gioia capace di affermare se stessa oltre la coscienza del tragico e della fine e volta ad eludere la tragedia non per vacuità ma per una garbata avversione alla scompostezza.

Ammirato da Brahmsé Strauss poteva muoversi con finezza in quello spazio intermedio fra l'arte e il consumo. Il "valzer dell'imperatore" ci dice ancor oggi tutta l'armonia della fine e tutta la nostalgia per ogni armonia perduta, soprattutto per quella tenera e irripetibile misura dei sensi così esposta all'assalto dell'anonimato e della dissonanza. Weininger, tragico genio della moralità, disprezzava nel valzer il simbolo di ciò che gira e ritorna sempre su se stesso senza progredire; in "Odissea nello spazio" Kubrick ha visto in quel

roteare il disteso abbandono di chi gira all'unisono con il mondo e si sente in accordo con la legge di quel respiro. Forse la festa del valzer è immorale, ma lo è come ogni sì detto al fluire della vita, al di sopra delle sue lacerazioni e della sua indifferenza.

"Un impero che cadeva a tempo di valzer"

"Corriere della Sera"

20 agosto 1975.

Francesco Giuseppe.

In ogni città dell'impero asburgico, ricorda Hermann Broch, anche nel più remoto capoluogo di provincia, c'era un teatro, costruito secondo quel gusto lindo ed eclettico che fondeva in urla severa e solida malinconia qualche timido ricordo pomposo del barocco, i tratti di una sobria maestà neoclassica, il dimesso decoro Biedermeier e perfino, talvolta, dei sinuosi accenni liberty. In ognuno di questi teatri v'era un palco d'onore riservato all'imperatore, nell'eventualità di una sua improbabile ma pur sempre prevedibile visita: un palco che era il cuore del teatro e che era quasi sempre, anzi sempre vuoto, giacché, neppure sessantott'anni di regno bastavano a garantire la frequente presenza o meglio l'ubiquità del sovrano. Il simbolico centro intorno al quale ruotava la sacrale unità e la rilassata socievolezza dell'impero era dunque un palco deserto, un vuoto, uno spazio disponibile e cedevole, un'assenza.

Francesco Giuseppe, i cui lineamenti senili s'identificano col volto garbato e venerando dell'universo danubiano, è l'unica figura di autocrate moderno che abbia scelto, come tecnica nell'esercizio della potenza, la ritrosia e la reticenza, l'appartato ritiro, la dissimulazione. In realtà non fu n, autocrate n, moderno: era il monarca costituzionale di un paese governato secondo le regole del sistema liberale e tutelato da una scrupolosa giustizia che non si peritava di dar torto, se così voleva la legge, allo stesso sovrano, come nel famoso processo nel quale un giudice emise una sentenza favorevole a un cittadino che aveva intentato causa contro l'imperatore e ricevette perciò da quest'ultimo un'alta onorificenza quale riconoscimento per la sua difesa del diritto; era un regnante che portava una corona sovranazionale legata al retaggio del sacro romano impero e che fu costretto a vivere, con burocratica fermezza, il trapasso dalla tradizione alla selvaggia e liberatrice rivolta moderna delle individualità storiche e sociali.

Il suo cauto riserbo non ha nulla in comune con la tattica di dominio dei capi politici del Novecento, che si traggono in disparte e sembrano scegliere il silenzio per disorientare l'avversario e per ricomparire d'improvviso con maggiore efficacia, cogliendo di sorpresa una folla resa ancor più disponibile alla seduzione ed alla frenesia. L'impersonalità di Francesco Giuseppe è invece

simile a quella dell'effigie dei sovrani impressa sulle monete, che non suggerisce l'immagine di una particolare persona privata eppure garantisce, col suo insostituibile profilo, il valore e la legittimità di quelle monete.

L'aureola di potenza che circonda il volto di Francesco Giuseppe, con i suoi occhi azzurro porcellana, le folte sopracciglia e la barba a scopettoni, deriva dalla sua capacità di trasformarsi in puro simbolo, inconfondibile ma riproducibile a piacere, dello stato e della sua ecumene plurinazionale.

Francesco Giuseppe è il potente che riassume in sé, il composito mosaico d'un impero il cui inno veniva cantato in tredici lingue, che stende il suo scettro su un atlante multicolore di popoli e genti, di opache pianure e di impervie montagne, di città moderne ed arcaici villaggi dai Balcani ai Carpazi, da Cernovitz a Salisburgo, da Trieste a Leopoli: la duplice monarchia porta fin nel Novecento un'eco degli imperi antichi, costruiti con le pietre, le civiltà e le popolazioni più diverse. Ma su questa molteplicità s'imprime, simile a un marchio erariale, uno stampo comune come il giallonero delle insegne o l'aquila bicipite: fin negli angoli più lontani dello stato gli uffici pubblici, i caffè, i camerieri attempati, la correttezza dei funzionari, il decoro delle buone maniere e una scettica gioia di vivere avida dell'oggi e sprezzante del domani creano un'intimità domestica e rionale su scala cosmopolita. Il lontano e il consueto, il nuovo e il noto, l'esotico e il quotidiano coesistono, si scambiano e si sovrappongono in quella sorta di multiforme focolare o di sterminata periferia che è costituita dall'impero.

Francesco Giuseppe non è una persona, è un impero. Il potere, che come individuo possiede in misura limitata e che esercita con accorta moderazione, gli spetta come istituzione. Gli statisti dell'Ottocento e del Novecento sono personalità, modeste o eccezionali, protese alla conquista e al dominio. Francesco Giuseppe è uno stato, è un impero volto a resistere e a continuare: in lui la potenza assume i modi dell'istinto di conservazione, anziché, dell'aggressività o dell'espansione. È un potere che mira a sopravvivere, piuttosto che a vincere. Nato nel 1830, salito al trono nel 1848, morto nel 1916, Francesco Giuseppe impersona fisicamente questo pathos difensivo della sopravvivenza: è un contemporaneo di Metternich e di Trotskij, di Manzoni e di Joyce; la durata del suo regno è, ancor oggi, ben maggiore di quanto non lo sia finora quella del regime sovietico. Ma questa esistenza miticamente lunga si rivela una fatale entropia, una progressiva riduzione della vita e dei suoi beni. Politicamente, nonostante la solidità della classe dirigente austro-ungarica, i sessantott'anni di regno di Francesco Giuseppe sono un susseguirsi di guerre perdute, di crisi sociali e governative, di spinte centrifughe sempre più agitate, di sconvolgimenti istituzionali. Sul piano personale, le sventure colpiscono Francesco Giuseppe come un personaggio da tragedia greca: la lontananza e infine l'uccisione della moglie Elisabetta, l'avventura messicana e la fucilazione del

fratello Massimiliano, la misteriosa fine del figlio Rodolfo a Mayerling, la scomparsa di altri membri della famiglia quali l'arciduca Giovanni Orth, sino alla morte di Francesco Ferdinando a Sarajevo, con quei colpi di pistola dei nazionalisti serbi che chiudono definitivamente una millenaria stagione storica, l'era che aveva visto la vecchia Europa al centro del mondo.

Francesco Giuseppe porta questa longevità come un peso, non come l'acre gloria di sopravvivere agli altri smascherata dall'implacabile sguardo di Elias Canetti. La celebre frase con la quale accoglie ed archivia ogni sciagura pubblica o privata, "proprio nulla mi è risparmiato", diviene un ritornello che scandisce lo scorrere degli anni con un laconico pudore burocratico, che cerca di arginare la violenza del dolore incanalandola in una sofferta regolarità. Dinanzi al minaccioso attacco del nuovo, lo stile di Francesco Giuseppe porta sino ai limiti del banale la strategia difensiva dell'elusione e della ripetizione, mimetizzandosi nel rituale dell'istituzione. Le immagini, familiari a tutti i suoi sudditi, mostrano Francesco Giuseppe grave e deferente nella processione del Corpus Domini, rigido nei ritratti ufficiali, devotamente immerso in preghiera, bonario nell'abito verde da cacciatore in vacanza o nella severa uniforme militare, paterno nel colloquio quasi dialettale con chi gli chiede udienza: sempre sovrapersonale e volutamente mediocre, votato al potere come ad una mansione e ad un ufficio.

I numerosi aneddoti, edificanti o ironici, sottolineano la sua prevedibile saggezza e la sua normale mediocrità, e lo presentano come il più scrupoloso burocrate dell'apparato imperiale, come il servitore dello stato che dorme sul lettino di ferro, come il sovrano sovranazionale che detesta i nazionalisti germanofili e antisemiti e si sente più vicino al caldarrostaio ambulante della Bucovina che all'intellettuale austrotedesco in cattedra a Vienna, e perfino durante la guerra mondiale crede talora, distrattamente, che i nemici siano ancor sempre i prussiani. Il suo amore per le divise, le parate e la geometria dell'ordine militare s'accompagna all'avversione per le guerre, perchè, egli sa che le guerre, come scriveva Joseph Roth, "si perdono"; vertice della piramide imperiale, cerca di poggiarsi su una base corale e popolare, e dinanzi alla vacua arroganza degli alti ufficiali dello stato maggiore si consola pensando alla saggezza dei marescialli furieri. La sua mediocrità, ostile ad ogni culto romantico delle passioni esagitate, è stata derisa dalla pettegola ammirazione moderna per le personalità eccezionali ed irregolari: Francesco Giuseppe è rimasto per molti il marito compassato e noioso dell'irrequieta Elisabetta, il fratello freddo e prosaico dell'avventuroso ed appassionato Massimiliano; la relazione con Katharina Schratt lo mostra volentieri nei panni di un rassegnato signore che beve il caffè, in serena confidenza, presso un'amica discreta. Soltanto il Novecento, dopo la farsesca frana del mito delle anime belle e superiori, ha scoperto la nascosta poesia del suo amore per la simmetria e la tranquillità, del suo sforzo di procrastinare la fine e di differire ogni azione

pur sempre rovinosa, del suo tentativo di cancellare la propria soggettività nell'asciutto edificio dello stato. In un mondo che, dal romanticismo in poi, ha calpestato l'idea della norma e della media, Francesco Giuseppe è un simbolo estremo dei valori medi ed ha moltiplicato se stesso nei volti dei camerieri e dei guardaportoni che ripetevano ovunque, nei caffè, negli uffici e nelle strade, la sua fisionomia di "familiare inavvicinabilità", come diceva Werfel. Certo, in questa battaglia perduta contro il tempo, tale volto mediocre s'è irrigidito in una maschera immobile e quasi mortuaria. La letteratura ha spesso beffeggiato, non a torto, Francesco Giuseppe quale marionetta e mummia del potere, quale emblema di una vita fossilizzata. Ma quello stemma sclerotizzato era pur sempre il sigillo apposto quale tutela di un mondo molteplice e gaio, non ancora divorato dalla massificazione: il mondo dell'operetta e dell'eclettico "Kitsch" viennese, ma anche dei grandi spazi disposti intorno alla Hofburg e a Schonbrunn come una riserva in cui poter muoversi e respirare; il mondo del valzer e delle più grandi scuole rivoluzionarie del Novecento, dalla letteratura alla musica alla filosofia. All'ombra di Francesco Giuseppe vivono e scrivono, fra gli altri, Musil, Kafka, Rilke. La Vienna francogiuseppina, cinica e savia, è uno degli ultimi cuori d'Europa, nel quale si tende, non ancora reciso, il cordone ombelicale fra l'intelligenza e l'intimità, l'avventura del pensiero e le serate in birreria, l'odissea della ragione e il tenace affetto per la caducità quotidiana. Dinanzi a questo mondo ch'egli comprime e insieme difende con la profusione di nomi, titoli e gerarchie e che egli non riesce veramente a capire, Francesco Giuseppe assume un tono di benevola indifferenza e di urbanità indiscriminata. A teatro, dopo ogni spettacolo, egli pronuncia la famosa frase "è stato molto bello, mi ha fatto molto piacere", perchè, ad un imperatore non si addice esprimere un'opinione individuale e perchè,, se si comincia a dire che l'autore è stato bravo. il regista scadente e gli attori malaccorti, non si sa dove si va a finire. Il potere mostra un gesto di noncuranza, di rispetto, di fissazione lievemente paranoica ed anche, o forse soprattutto, di disimpegnata ma autentica tolleranza.

"Corriere della Sera"
9 luglio 1974.

L'epigono precursore.

L'epigono, scrive Heinz Politzer, riemerge d'improvviso col volto del precursore; l'ironia della storia scopre un secolo più tardi che il gesto inquieto ed appartato d'una personalità rimasta confinata ai margini del suo tempo o addirittura volta con lo sguardo all'indietro si rivela stranamente e dolorosamente presago delle lacerazioni dei decenni successivi. Il conservatore

di cent'anni fa dimostra d'aver previsto, vivendole nella taciturna nevrosi della propria esistenza quotidiana, la crisi e la schizofrenia culturale delle generazioni più tarde, con un'acutezza diagnostica sconosciuta a tanti suoi contemporanei atteggiati a rappresentanti ufficiali della modernità. L'epigono precursore, in questo caso, si chiama Grillparzer, cui Heinz Politzer ha dedicato, in occasione del centenario della morte, un saggio teso e fluente, sottilissimo nell'analisi tecnica del testo ed affabile nel suo incalzante ritmo narrativo. Ebreo viennese formatosi soprattutto nell'ambiente di Praga, autore di un celebre libro su Kafka ed attualmente docente a Berkeley, Politzer interpreta e insieme rispecchia nella sua attività critica quella composita civiltà centroeuropea distrutta ed autodistruttasi in una catastrofe che ha smascherato la precarietà e la friabilità dei suoi illusori e contraddittori splendori; dopo aver sezionato le colpevoli e seducenti antinomie di quell'universo nell'opera del loro massimo portavoce-vittima e cioè Kafka, Politzer è risalito ora al primo Kafka della letteratura mitteleuropea, a Franz Grillparzer nel quale il grande praghese vide, con insistito ed amoroso interesse, una propria anticipata controfigura.

Nato nel 1791 e morto nel 1872 a Vienna, testimone della grandezza dell'impero asburgico e dei primi segni del suo declino, drammaturgo di alta visione poetica e di sicuro mestiere scenico, Grillparzer visse l'incipiente dissociazione dell'intellettuale europeo nel tessuto stesso della propria persona, sempre sul punto di perdersi nello squilibrio psicologico e sempre intenta ad arginare, con stoica moralità e sapiente decoro, le forze centrifughe della sua struttura nervosa e mentale. Grillparzer è uno degli ultimi classici che, già profondamente minati nella loro costituzione spirituale, riescono a costruire, nella vita e nell'opera, la propria personalità, oggettivandola nella composta armonia della creazione letteraria oppure dominandola nella fermezza di un contegno ritroso e riservato. Insidiato da una labilità psichica ai limiti del patologico, Grillparzer riuscì a vivere la propria vita in terza persona, a costruire la propria biografia con una capacità di autoconoscenza e di distacco degne dell'oggettività kafkiana; chiaramente consapevole dei propri mali ed alieno da ogni autoinganno e da ogni sublimazione, Grillparzer fu lo psicanalista di se stesso e delle scissioni della sua epoca, indissolubilmente intrecciate alle sue fobie soggettive. Il grande merito dell'analisi di Politzer consiste nella risoluta e finissima ricostruzione di questo processo di rappresentazione e liberazione di inibizioni insieme storiche e private. Cresciuto in una famiglia turbata da profonde tare (i suicidi e le malattie mentali vi compaiono in un numero impressionante), diviso tra il fascino scostante del padre rigido e melanconico e un'inappagata tenerezza amorosa per la madre che gli lasciò un'impronta indelebile, Grillparzer riuscì anzitutto a non ereditare integralmente il pesante retaggio familiare, che appariva ai suoi occhi come l'allegoria barocca del destino: vi riuscì, come nota Politzer, con l'accomodamento caratteristico del nevrotico, trovando un compromesso con la

realtà e sdoppiandosi nella tormentosa trasposizione autobiografica di Fixlmillner, il suo "alter ego" ritratto nelle pagine ipocondriache e capziose dei diari, uno dei primi documenti della scissione dell'io. Se l'interiorità era incrinata, fuori il mondo era essenzialmente teatro: il fiorentissimo teatro popolare viennese col suo plastico senso del mondo e dell'ordine, il severo "Burgtheater" col suo nitore classico, l'opera mozartiana, la commedia fiabesca pervasa dall'intuito barocco delle metamorfosi e della "vanitas" ma anche della stabilità di un cosmo gerarchico e verace. E il teatro, osserva Politzer, fu la salvezza di Grillparzer, l'ordine imposto sul caos della passione sterilmente eccitata, la grandezza afferrata al di sopra della sua grigia e umiliata esistenza di funzionario malvisto e bistrattato; un continuo psicodramma eseguito sotto la salda regia dello stesso malato e capace di dar vita a un'immortale galleria di figure e situazioni poetiche. La cultura austriaca, con la sua intonazione antisoggettivistica ed antiromantica e col suo rifiuto di ogni titanismo egocentrico e ribelle, gli offriva un naturale baluardo contro il "mal du siècle", l'ipertrofia dell'io e il compiacimento narcisistico dell'infelicità; gli offriva soprattutto, contro ogni smaniosa ricerca d'originalità personale, un severo eppur festoso retaggio della tradizione, garante oggettiva dell'armonia individuale.

Così i melodiosi trochei spagnoli del dramma giovanile "L'avola" travestono nell'arsenale retorico della tragedia del destino un tortuoso e quasi repulsivo intuito della fragilità e della colpevolezza del mondo; l'"alloro infecondo" di "Saffo", come lo definisce Politzer, denuncia con un distacco classico l'estrema lontananza della classicità dalla sensibilità moderna e addita, giungendo alle soglie liriche dell'indicibile, il dissidio fra l'arte e la vita; Il "vello d'oro" scende alle radici barbariche nelle quali la durezza arcaica del mito s'incontra con la devastante finezza della psicologia mentre la fiaba di "Melusina" scandisce l'immota e greve apatia di un'eternità elementare e subumana, affidata alla mitica atemporalità della musica e all'invincibile malinconia di una natura ignara di storia e perciò di umanità. Con una sottigliezza talmudica e una partecipazione fantastica talora indulgenti ad un eccessivo psicologismo che tende quasi a sovrapporre la persona all'opera, Politzer scandaglia le pieghe più segrete e inquiete del discorso di Grillparzer, che pare snodarsi in una compassata misura senza strappi ed è invece tutto sotteso da fratture, silenzi, conturbanti baleni, ambiguità morbose. Nelle sicure arcate del dramma grillparzeriano confluisce un secolare e composito patrimonio spettacolare: il miraggio e il disinganno del teatro barocco spagnolo, la limpida levigatezza del classicismo weimariano, la rassegnata rinuncia dell'idillio Biedermeier, la commedia popolare viennese con le sue ascendenze italiane e la sua vertigine di mutamento, il suo brio lieve e leggero, le sue effimere magie, il suo struggimento per la caducità e le sue remote radici affondate in quelle linfe ctoniche del mito da cui proviene l'archetipo di Arlecchino. Dietro questo caleidoscopio variopinto, e

padroneggiato con la semplicità e sicurezza del maestro artigiano, v'erano le inquietanti fratture e autodiagnosi di Grillparzer, nelle quali Politzer rintraccia con precisione certe sorprendenti anticipazioni del pensiero freudiano. V'era una sessualità tumultuosa e inibita, che portava Grillparzer a passioni brevi e agitate, a repressioni e rimozioni grevi di meschinità e di rimorsi, a una nevrotica irrisolutezza dinanzi al matrimonio esemplificata dall'appassionato, squallido, frustrato ed egoistico fidanzamento con Katharina Fröhlich, mai rotto e mai approdato al matrimonio: possesso perseguito tramite la rinuncia, con una insistita algofilia simile a quella di Kafka. Ma Grillparzer, aggiunge Politzer, fu anche il biografo di se medesimo, e di queste malattie fece gli strumenti per la conoscenza delle malattie stesse: la forbitezza delle sue tragedie storiche, talora da antologia scolastica, pullula di spiragli aperti sull'ambivalenza del sesso, sulle scariche della "libido" e sulle sue morbide incertezze, sulle aggressioni immotivate, sulle profonde e sconvolgenti ragioni che stanno alla base anche dei gesti più innocenti o decorosi. Perfino i personaggi paludati dei drammi patriottici sono devastati da baratri che si spalancano in loro stessi, nelle vene del loro sottosuolo. E nel "Sogno, una vita", rovesciamento del celebre lavoro di Calderoné il sogno e il "desengaño" barocco si tramutano, secondo Politzer, in una compensazione onirica, nella quale il colpevole protagonista scarica la sua cattiva coscienza su un'immaginaria figura di negro crudele: nei sogni dei bianchi i negri appaiono malvagi. Ma la psicologia, in Grillparzer, è tutta implicita, è solo allusione e silenzio o addirittura gesto, come sarà in Kafka; è riassunta e contenuta nelle simmetrie della metrica, nella geometria dei dialoghi e nel rasserenante recitativo dei monologhi, nel rispetto umile e innato per le regole della convenzione letteraria, per le metafore nobilitate dall'uso ed autorizzate dalla tradizione, per l'impersonalità della retorica. La miseria borghese propria alla psicologia e profusa sfacciatamente da ogni psicologismo è sconosciuta al grillparzeriano "teatro del mondo", alla sua verticalità religiosa e alla sua classica reticenza e soprattutto alle sue ordinate gerarchie barocche.

Questo teatro del mondo si cimenta in primo luogo con la storia, specialmente con quella austriaca o meglio asburgica. Sono drammi barocchi di rapida ascesa e rovinosa caduta, come "Fortuna e fine di re Ottocaro", oppure di tenace e rassegnata costanza come "Un fedele servitore del suo signore"; cupi e grandiosi moniti sull'ambiguità dell'agire e tetre profezie sul futuro come nella "Discordia fraterna in casa d'Absburgo" e nella "Libussa". Avverso ad ogni storicismo e cresciuto fra le delusioni della Restaurazione, Grillparzer scorge nella storia un continuo regresso, una fuga del tempo distruttrice di uomini e cose, una libidine di mutamento foriera di disordine; Rodolfo Secondo, l'imperatore assorto e silenzioso, diviene il veggente dell'impotenza e dell'immobilità, il reggitore che può soltanto differire la guerra e la fine con la rinuncia all'azione e la condanna di ogni dinamismo. Trasfigurazione della

statica saggezza difensiva francogiuseppina, quest'orrore davanti all'azione ed al tempo diviene una protesta, patetica e vana, contro lo smanioso attivismo del querulo borghese moderno teso a sopraffare, a distruggere, a scatenare egoismi particolaristici e nazionali contro l'idea imperiale del sacro, a negare ogni universalità ed ogni interiorità. Alla scatenata tregenda dell'egocentrismo si contrappone la fedeltà di personaggi impersonali e oggettivi sino al ridicolo come Bancbané burocrate dello stato e dell'anima, custode di un ordine perenne che esige il sacrificio completo della sua passionalità individuale. Ostile a Metternich, Grillparzer fu inorridito dalla rivoluzione quarantottesca; l'itinerario della sua concezione della libertà, mirabilmente studiato da Leonello Vincenti in un saggio sfuggito all'attenzione di Politzer, lo portò nella "Libussa" a una condanna totale dello sviluppo storico e ad una profezia cassandrica delle imminenti barbarie,

Il pessimismo grillparzeriano, ossessionato dall'involuzione borghese-nazionalistica dell'Europa e cupamente negatore del progresso, si distingue tuttavia da tutte le critiche alla storia moderna condotte dal pensiero reazionario e tradizionalista. L'ideale punto archimedeo dal quale Grillparzer contempla la crisi del suo tempo è infatti l'Austria giuseppina, ossia una delle più alte stagioni dell'illuminismo europeo, una civiltà basata sulla ragione e sullo sforzo di rinnovamento. E' il mai rinnegato laicismo giuseppino che sottende le amare rampogne di Grillparzer al suo presente e al minaccioso futuro incombente; nell'Europa ottocentesca Grillparzer vede tramontare un sogno di armonia cosmopolita e razionale, di convivenza civile saldamente guidata verso forme sempre più alte d'integrazione e di solidarietà umana. L'itinerario europeo "dall'umanità alla bestialità attraverso la nazionalità", com'egli ebbe a definirlo, non poteva che lasciare sgomento il vecchio signore nato nel gran secolo dei lumi e membro silenzioso e perplesso, nei suoi tardi anni, della Camera Alta asburgica. E' la delusione di un sogno illuminista che spinge Grillparzer, testimone di un progressivo divampare del disordine (le guerre del '48, '59, '66; l'"Ausgleich" del '67 con l'Ungheria), ad un'acerba ripugnanza verso tutti, o quasi, i fenomeni del presente, nell'ambito del quale egli non riesce più a distinguere i fermenti positivi dagli elementi negativi. Il giuseppino deluso diventa un acre conservatore; dissolto ogni cordone ombelicale fra il "genius loci" natio e l'universalità europeo-imperiale, a Grillparzer non restano che il silenzio e la denuncia del regresso. Le sue opere divengono quindi parabole della caduta, come Politzer definisce "L'ebrea di Toledo", o tenere ed impietose radiografie della depressione come il racconto "Il povero suonatore". In questa bellissima novella, che Politzer fruga fin nei suoi lembi più sfuggenti, la sconfitta si riassume nella miseria quotidiana di tutta una vita, in un infelice e non corrisposto eppur sacro amore per la musica, malamente strimpellata ma sempre eco di un universale-umano non più attingibile; si riassume in una costante frustrazione affrontata tuttavia con decoro e con fermezza. La periferia viennese, specchio di una vecchia Europa intima e

familiare ma votata al tramonto, fa da sfondo al dimesso e anonimo eroismo di quest'uomo "senza storia", intrepida caricatura del sacro e forse anche autoritratto (denigratorio e insieme sublime) di Franz Grillparzer, il poeta che disse di venire da altri tempi e di andare, o almeno di sperarlo, verso altri tempi, caparbio abitante di un altrove irriducibile al presente ed alla storia.

"Iniziativa Isontina"
gennaio-aprile 1973.

L'universo in dialetto.

Come una festa o una tavola imbandita, il dialetto è schiavo della fugacità e la sua poesia, che s'accende nell'attimo della fragile vita immediata, è pronta a cadere in un'inconsistente ovvietà o in una pesantezza familiare e carnosa. Basta un momento, e il tenero abbandono della festa o la fraternità della tavolata s'involgariscono nella sazietà, nella ressa dei corpi accaldati e nelle tracce d'unto sui piatti; allo stesso modo è sufficiente qualche lieve ritocco lessicale o sintattico per degradare la grande poesia delle pietanze vagheggiate dai "rusteghi" di Goldoni, i "boni straculi de vedèlo", a monotone voci di lista cibaria. Il dialetto, che scandisce il fluire delle ore fugitive, afferra la profonda grazia dell'armonia quotidiana, le linfe del desiderio e la coralità dell'amicizia, ma tutta questa vita fortemente vissuta recalcitra a venir fermata, salvata dal tempo e mediata agli altri; la parola in dialetto sfugge a chi non condivide la sua densa esperienza istantanea e non coglie sul fatto la sua effimera universalità. Il mondo folto e brulicante che s'affida al dialetto pare dissolversi non appena venga trasferito in un'altra dimensione della lingua e del tempo, n, trova salvezza e durata nel grossolano compiacimento municipale del colore vernacolo, il cui folklore è lontanissimo dalla ricca e breve verità delle parole familiari. Il bozzetto dialettale, caro alle gazzette e alle rubriche radiofoniche locali, non coglie minimamente l'universalità domestica delle passioni in dialetto, perchè, le svilisce nella grettezza pittoresca della sfilata in costume; d'altronde l'alta letteratura di singoli poeti, che eleggono il napoletano o il milanese a espressione della loro interiorità, è svincolata da qualsiasi mitologia regionale.

Nel primo caso non si ha poesia, nel secondo se ne ha una indipendente da ogni "genius loci"; se tuttavia la poesia, come scrisse Karl Kraus riferendosi a Nestroy, è il percorso più breve tra un rigagnolo e la Via Lattea, quella che si brucia in un simile corto circuito è soprattutto, come nel caso di Nestroy, la grande arte che ogni tanto nasce dal terreno del dialetto e dal concime che la storia vi deposita così generosamente. Tra il rigagnolo e la Via Lattea non c'è alcuna mediazione della cultura, ma soltanto il lampo dell'intelligenza: per scorgere quella bianca luce che pur splende su ognuno e su tutti i luoghi della

terra occorre aver confidenza con quel fiumiciattolo rionale, col mormorio di quell'acqua che scorre dietro casa, in una dimessa periferia. Penetrare nelle leggi e nel ritmo di quella vita, che fluisce beffarda ed oscura, è altrimenti difficile come addentrarsi nelle contrade e nei territori di un'infanzia che non sia la propria, nelle segrete armonie di una casa in cui altri abbiano giocato da bambini e che all'estraneo nascondono ogni magia. "Coparle po no", dice nei "Rusteghi" Lunardo a proposito dei progetti di ribellione contro le dispotiche consorti; qualsiasi traduzione di questa battuta tende a risolversi in una dichiarazione contraria all'uxoricidio, priva di ogni sapore e di ogni spessore. L'arte di Nestroy è un caso estremo di universo dialettale, di una straordinaria grandezza poetica pressoché, inattingibile a chi non sia di casa in quel teatro del mondo che è stata, nel bene e nel male, la vecchia Vienna. La poesia di Nestroy arriva così fulmineamente alla Via Lattea da apparire spesso ancora inzaccherata del rigagnolo. Le difficoltà che si oppongono alla comprensione del tragico ed esilarante umorismo di Nestroy non risiedono soltanto nella peculiarità delle sue forme verbali, nelle sue espressioni viennesi e nelle sue originalissime piroette linguistiche: ogni linguaggio, prima di essere un repertorio di termini e di combinazioni, è un mondo, una mappa di sentimenti e d'abitudini, un dizionario di passioni. Il dialetto di Nestroy, che inizia a farsi inaccessibile già sul palcoscenico della Germania settentrionale, non consiste nelle inflessioni locali, che un tedesco è facilmente in grado di capire e che un traduttore può ricreare, ma nelle categorie morali e fantastiche che presiedono al suo mondo. Nato nel 1801 e morto nel 1862, autore, capocomico ed attore, Nestroy è radicato in una corallità popolare che la storia ha ormai distrutto e che è arduo immaginare, rivivere o ricostruire. Il suo scherzo irresistibile e amaro, diceva ancora Karl Krausé parte dal banco del falegname per andare a bussare alle stelle; la commedia umana di Nestroy, così fertile di intuizioni assolute e di inconfondibili ritratti individuali, prende le mosse dai modelli esemplari del tipico e dalla galleria dei ceti. Ceto significa ethosé codice morale, giostra di ambizioni e passioni, ossia radice composita e variamente articolata dell'universale-umano, che risulta incomprensibile o bislacco se viene amputato di queste sue linfe. Quei banchi di falegname e quelle ruvide osterie sono l'anticamera della poesia, atrio provvisorio ma punto di passaggio obbligato, così come la deformazione ironica del gergo quotidiano è una chiave momentanea ma insopprimibile che conduce al regno della pienezza di significato, della vita vera, della poesia. Probabilmente nessuna versione, nemmeno quella veramente ottima di Italo Alighiero Chiusano, è all'altezza del suo compito temerario: tradurre Nestroy è come tradurre, in una qualsiasi architettura di parole, una grande sequenza di Ren, Clair, poniamo la scena del matrimonio in municipio del "Cappello di paglia di Firenze". Quel riso è così inesauribile che ne rimane una buona parte, ma sempre troppo poco. Genio della scena, ossia del movimento e del gesto, Nestroy è infatti anzitutto un grande comico; il molteplice ventaglio della vita e il vertiginoso fondo

della malinconia si riassumono nella risata liberatoria e profanatrice, aggressiva e pietosa, una sorta di cinica eppur bonaria assoluzione impartita al girotondo dell'esistenza. Giustamente definito l'"Aristofane viennese", Nestroy si colloca sullo spartiacque fra tradizione e modernità, fra il multicolore arsenale della commedia arcaica e il vuoto del teatro moderno. I suoi intrecci sono ricchi e sanguigni, ma il suo dialogo secco e tagliente li scarnifica nella loro vanità; il suo linguaggio è di una forza succosa e mordace, ma ha una chiarissima coscienza della propria friabilità e dei propri incerti rapporti con le cose. Conservatore pessimista, Nestroy demistifica e disillude, ma soprattutto ama e s'innamora. Denuncia la debolezza dell'uomo e smaschera la barbarie della storia camuffata nei panni del progresso: grande e dolente poeta, Nestroy reagisce al corso degli eventi, non può assecondare il tempo e la sorte, ossia i vincitori, ma deve morderli ai fianchi mentre essi incedono pomposi. La scrittura del grande satirico è un no opposto agli eventi, è un atto di sfiducia negli uomini, è uno scetticismo cosmico, è il rovescio di ogni enfasi. Anche in queste commedie si assiste al divario fra l'essere e l'apparire, alla retorica della rivoluzione e al grottesco della reazione, alle smentite che la vita infligge alla speranza e alla fedeltà; tagliole modeste ma inesorabili intrappolano tutti i giorni ogni sogno, ogni sortita, ogni avventura. Vero Shakespeare dialettale viennese, Nestroy sa che ogni desiderio è destinato a finire in una cesta di biancheria sporca come quello di Falstaff; in ogni sua opera sembra riecheggiare il ritornello della sua "Fatale notte di Carnevale": "non è vero niente, niente!" Critico del reale, ossia della storia, Nestroy trasporta la sua demistificazione sul piano di un pessimismo esistenziale: l'accusa alla volgarità borghese è contemporaneamente radicalismo aristocratico e protesta rivoluzionaria. Da Tacito a Gadda, il grande moralista non può non estraniarsi al tempo, per dare alla sua ira un punto archimedeo non compromesso, e il suo corrucio o il suo sberleffo non possono perciò non irridere crudelmente al presente e al futuro.

Ma nell'universo dialettale di Nestroy c'è la gioiosa sfrenatezza del divertimento, l'amore instancabile per la molteplicità e l'immediatezza, per tutto l'incessante gioco del vivere: equivoci, gelosie, bevute, burle, passioni, balli, intrighi, baruffe, passeggiate. Con la sua asciutta intelligenza e con la sua geniale invenzione linguistica, Nestroy filtra e depura in un distillato essenziale la ridondante e sanguigna "humanitas" dialettale, spogliandola, come dice Chiusano, di ogni "grammo di grasso", ma si nutre pur sempre di quel proliferante sostrato vitale. La sua freddezza matematica è la griglia di un'esuberanza, fisica e affettiva, ridotta a puro ritmo, ma quel ritmo trae forza dall'effervescente impasto che lo sostiene: sogni, speranze, delusioni di piccola gente, astuzie di servitori, tristezze di solitari misantropi, tenerezze di innamorati, cattiverie di satrapi casalinghi. In Nestroy vive ancora il patrimonio collettivo della commedia dell'arte, l'ordine gerarchico di un cosmo barocco ch'egli svuota nell'agghiacciante anonimato moderno, ma di cui conserva

il vasto respiro. "Aristocraticamente popolare", come lo definisce Elena Croce, Nestroy smaschera dall'interno la falsità del linguaggio sociale istituzionalizzato e celebra, specialmente nel "Lumpazivagabundus", il fannullone anarchico, giocatore e bevitore, incorreggibile ribelle alle pressioni di una società tirannicamente livellatrice. Al male storico ed esistenziale, all'uniforme impersonalità del male e del suo linguaggio si oppone, ancora una volta, l'inconfondibile universo in dialetto, la birreria e la locanda dei sobborghi, il profilo d'una servetta o il fracasso d'una baldoria. Anche su questo mondo incombe l'apocalisse: Knieriem, l'impavido beone filosofo, intona la canzone della cometa, il canto del caos degli astri. Ma sotto quel disordine cosmico il dialetto dice, tenero e spavaldo, le sue parole di amicizia e di desiderio, il suo caparbio amore per la festa delle cose.

"Nestroy a Milano"

"Corriere della Sera"

18 dicembre 1974.

Una storia si chiude.

Vi sono alcuni sentimenti e valori, ha scritto Gian Luigi Beccaria nell'asciutta e splendida introduzione al suo volume "Letteratura e dialetto", che oggi sembrano irriducibili all'espressione nella lingua nazionale, a quel medio e ufficiale italiano di tutti che costituisce la base della letteratura corrente. La casa, gli affetti larici, l'amicizia, la felicità di una sera intorno a un tavolo fra volti fraterni, il vino nel bicchiere riluttano alla lingua canonizzata, che, quando li dice, li falsifica nell'ingannevole stereotipo dell'autentico e in una spontaneità posticcia, simile alle immagini della natura incorrotta propinate dall'industria alberghiera. Le figure della vita vera, che scorre così, semplicemente, balenano piuttosto nella poesia d'avanguardia, che frantuma l'armonia dell'idillio fittizio per ricordare agli uomini, con la dura voce della delusione non disponibile al compromesso, quella che dovrebbe essere la vera armonia dell'esistenza, offuscata dalla barbarie e ancor più dalla vernice dell'universale-umano spalmata in fretta sulla barbarie.

Fra la negazione che lascia trasparire la verità solo svisandone i connotati ormai consunti e il belletto che vuole restaurarli artificialmente, il dialetto può forse cogliere ancora un'istantanea, non scomposta e non edificante, del fluire della vita. Esso può intonarsi senza dissonanza e senza servilismo al ritmo delle opere e dei giorni finch, resta una voce minore, travolta ma non integrata dalla storia; finch, è la tenue e roca parola del minimo e dell'insignificante, del marginale e del rimosso. In realtà il dialetto è fragilissimo in tale sua funzione, diviene facilmente lo strumento della regressione pittoresca e del falso colore locale. Il ruolo che Beccaria

rivendica al dialetto sussiste solo finché, esso non è entrato in alcun rapporto col linguaggio del dominio o vi si oppone in un contrasto elementare ancora ignaro del confronto dialettico e delle sue mediazioni. Quando s'inserisce, sia pure in termini antagonisti, nel meccanismo della mediazione, esso è già liquidato, è già fagocitato dalla logica del potere, che tutt'al più lo rinchiude in una riserva del folklore, in un'opportuna casella destinata alla diversità; esso si estenua, osservava Giorgio Barberi Squarotti.

Ci si può chiedere se esistano ancora luoghi e momenti dell'esperienza non raggiunti e assimilati dalla dialettica ossia dalla reale imposizione dell'identico e se quindi sia possibile quella funzione poetica del dialetto di cui parlava Beccaria. I grandi poeti contemporanei che si servono del dialetto, da Noventa a Giotti, da Zanzotto a Mariné sono infatti autori che riprendono e inventano, con raffinata consapevolezza culturale, un linguaggio tutto loro, alieno da ogni vernacolo viscerale e dal calore edipico insito nel folklore dialettale: un linguaggio che ha reciso il cordone ombelicale con l'eterna immediatezza infantile. L'universalità domestica propria alla grande poesia in dialetto del passato (da Goldoni a Nestroy) si è scissa: nei poeti di reale levatura sparisce l'aggettivo, nei rimatori del colore locale sparisce il sostantivo. Il fulmineo legame fra il rigagnolo dietro casa e la Via Lattea, di cui parlava Karl Kraus a proposito della poesia in dialetto viennese di Nestroy, si è spezzato nella loro inconciliabile opposizione. Può darsi, secondo un'ipotesi apocalittica cui non è il caso d'indulgere ma che questi recentissimi anni non rendono del tutto improbabile, che la crisi della "ratio" gerarchica imposta al mondo - crisi in cui s'intrecciano liberazione e distruzione - ricrei, con i conflitti immediati e violenti e con i confronti senza mediazioni, quelle sacche di marginalità e diversità, di dialettali culturali ed esistenziale capace di una sua specifica poesia.

Nel territorio veneto, di cui Trieste e la Venezia Giulia costituiscono un lembo periferico - ormai esiguo e proseguito da qualche estrema propaggine in Istria, come dimostra ad esempio la notevolissima lirica rovinasse di Zanni (ed. Scheiwiller) - la situazione della letteratura dialettale è caratterizzata anzitutto dal fatto che il dialetto rappresenta la lingua dominante in tutti i settori, ceti e livelli. Il dialetto non è, n, una parlata popolare n, un vezzo antiquario, bensì è il comune veicolo linguistico dell'esistenza quotidiana. Lo si usa, nella vita d'ogni giorno, per tutti gli argomenti: per parlare del pranzo e dell'eurocomunismo, di sport e di Thomas Mann. Tale sua vitalità è anche la sua debolezza, perché, tende a togliergli una precisa fisionomia e a ridurlo a un calco dell'italiano medio: il dialetto triestino, di per sé, non ha un lessico e una sintassi sufficienti o atti a parlare delle brigate rosse o dello strutturalismo e perciò, quando viene usato, come avviene, a questi fini, esso viene in realtà adulterato in un generico italiano triestinizzato (caduta delle vocali finali, scambio di condizionale e congiuntivo e così via). In tal senso il dialetto s'adeguа a quel livellamento dell'italiano tante volte

deprecato: scompaiono a poco a poco le parole di derivazione tedesca e anche slava, nonostante la crescente diffusione dello sloveno, specie nell'esercizio del piccolo commercio, e scompaiono progressivamente i termini legati a vecchi mestieri artigianali e in genere al lavoro manuale.

La poesia dialettale triestina (come documenta l'omonima antologia pubblicata di recente da Roberto Damiani e Claudio Grisancich, ed. "Italo Svevo") è povera ed ha povere ascendenze, è, fin dal secolo scorso, un riflesso locale della tradizione letteraria italiana che veniva recepita in ritardo. Non è, se non in rari casi, una poesia popolare bensì una poesia borghese di provincia e corrisponde a quella che era l'attardata cultura letteraria di Trieste prima che essa si trasformasse di colpo, agli inizi del secolo o qualche anno prima, nella grande letteratura triestina aperta alla più nuova civiltà europea. Virgilio Giotti, che fa del triestino uno stupendo linguaggio poetico, non è il massimo rappresentante della poesia in dialetto bensì è la sua eccezione, anzi il suo contrario: egli usa il dialetto potenziando l'autonomia dei suoi significanti, lo usa e lo inventa a fini lirici "contro" il linguaggio quotidiano. Per una maggior coerenza di questo straniamento, egli anzi badava a parlare in italiano e a scrivere in triestino.

L'autentica letteratura triestina in dialetto - n, grettamente locale n, assolutamente lirica come quella di Giotti - nasce tardi, nasce quando la storia di Trieste è finita, o almeno quando lo stato d'animo di questa letteratura è permeato dalla convinzione che quella storia - la propria storia - sia finita. Si tratta di un dialetto che sembra trovare solo nel senso del tramonto la vitalità dell'amore e della coralità, quel legame primario che stringe il nostro corpo alla nostra terra e, attraverso di essa, a tutta la terra e alle sue radici. "Te ga ragioné qua chiudo una storia" dice il verso di una delle più recenti raccolte liriche in triestino, "Monàde. 33 poesie del giudeo" di Fery Folkel (Guanda) e la stessa poesia continua, nel suo impasto italiano-triestino-tedesco: "Jawohl, mein Kapitané alles verloren / Allessé ganz alles? Forse rimane, / forse a noi ne resta il lessico triestino / la sua dolcezza-asprezza / E dopo, se anche questo bastione cade? / Ma ciò, papà mio vecio ebreo, / ne resta monàde". Anche il più significativo degli attuali poeti in dialetto, l'anziano Carolus L. Cergoly, inventa un suo linguaggio mitico e sanguigno, epitaaffio e insieme canto d'osteria, fulminea concentrazione degli incroci italo-slavo-tedeschi, che unisce inesauribile amore della vita ("Sedici volte / el mandorlo / Per mi / Sedici volte / in Carso xe fiori") e scansione della decadenza, cifrata nella tragedia ebraica: "Arone Pakitz / Ebreo coi rizzi / Del ghetto de Cracovia / Un misirizzi / Import-Export / Morto a Varsavia. / Suo fio Simon / Chirurgo a Vienna / Fatto baron / Per ordine del Kaiser / Morto a Gorizia. / Paola sua fia / Cantante d'operetta / Fatta savon / Per ordine del Fìhrer / Morta a Mathausen". La poesia di Cergoly, di cui già Joyce lodava la "tessitura muscolosa" e uscita ora da Guanda ("Ponterosso") dopo varie edizioni semiclandestine che attrassero l'attenzione di Pasolini e Zanzotto ("Passa el

sol", 1970); "Il Portolano di Carolus", 1970, ed. Galleria dei Rettori; "Inter Pocula", 1974, ed. Kirschmayer) è una sorta di "Spoon River" di Trieste. Un analogo carattere assumono i versi di Manlio Malabotta ("Diese poesie scritte de novembre e qualche altra, dopo", 1961; "Pianzer fa bele le foie ga dito 'l sàlise", 1969; "Fiori de nailon", 1971, ed. Scheiwiller) e le raccolte di versi ("Serbidiòla", "La Cittadella", 1964, ed. Scheiwiller 1968) e di prose (la serie delle "Maldobrè") di Lino Carpinteri e Mariano Faraguna.

Lo sfondo di "Serbidiòla" e delle "Maldobrè", racconti dialogati in cui un vecchio rievoca con una saporosissima invenzione linguistica, il plurinazionale mondo asburgico, specialmente nel suo versante triestino-istriano-dalmata, è la "koin," austroungarica, la memoria di quella grande e variegata unità ch'era stata l'impero. Il dialetto appare la lingua naturale di quel mondo sovranazionale ma familiare, corale e insieme individuale, è la lingua minore che narra senza fasti e senza dissacrazioni quell'impero del perduto, che lo smaschera con tenerezza e lo rimpiange senza idealizzarlo. Ma quel regno cui la letteratura in dialetto attinge è il regno del passato, della morte, di un'infanzia mai cresciuta o addirittura di un grembo prenatale; è dalla familiarità epica con questa morte che la letteratura estrae, specie con Cergoly, le sue parole libere dal peso reale e insieme concrete come cose i suoi frammenti di vita quotidiana e sanguigna strappati all'oblio. Le vitali linfe della letteratura in dialetto affondano nella morte e non fanno che parlare di questa morte, in una tautologia ossessiva, come fa la letteratura triestina in genere che parla quasi solo di se stessa.

Trieste è, come Praga, un ossimoro vivente, la sua letteratura oscilla fra smania di fuggire e smania di tornare, fra l'impossibilità di sopportare la città e quella di farne a meno è un solidale coro dei rimasti che la vituperano e dei transfughi che la sognano, entrambi costretti comunque a parlarne. Un autolesivo rapporto edipico spinge a ferire l'oggetto del proprio desiderio, impedendo così di staccarsene e vivendo il rifiuto come amore e l'amore come rifiuto. Trieste è stata un punto nevralgico della grandezza e della fine della Mitteleuropa, di una grandezza vissuta nella fine o meglio quale fine; il suo declino è stato vissuto come una meravigliosa promessa irrealizzata, al cui inadempimento non ci si rassegna a credere e non si può perdonare.

Tranne pochi esempi di lirica in dialetto libera da quest'ossessione, ad esempio quella di Claudio Grisancich ("Noi vegnaremo", 1965; "Dona de pugnai", 1973), il dialetto inclina di per sé, alla regressione viscerale, a muoversi in un cerchio vizioso del sentimento tornando sempre al punto di partenza al gratificante e falso "calore di mucca" di un idillio ormai inesistente. "Parti, va, / te tornerà anca ti" dice in una lirica Anita Pittoni, conscia che questo "strighez" (malìa) è anche la "malora" della città. L'intensa, tenera e umoristica poesia in versi e in prosa di Carpinteri e Faraguna, nata quale verità della nostalgia, ossia struggente e lucido ricordo del perduto, ha finito ad esempio per

capovolgarsi, tramite una serie di innumerevoli ripetizioni e di travisanti adattamenti teatrali in una consolatoria istituzione culturale. La verità del dialetto - e della poesia che fa tutt'uno col suo inconfondibile sapore - è la verità di ciò che è stato rimosso ed emarginato dall'ufficialità e dal potere della storia; quando la voce dei vinti diventa un'eco o un accompagnamento di quella del dominio (sia pure del dominio in sessantaquattresimo, quello di un piccolo ceto di un piccolo mondo) essa si nega. La letteratura "minore" è vera, e può essere anche grande, quando smentisce le attese del consumo culturale, non quando le conferma.

A Trieste quasi tutta la letteratura minore, non solo in dialetto ma anche in lingua, è una retroguardia ligia alle regole della società e della società letteraria, non un'espressione di diversità. Vi sono alcune eccezioni non integrate (per esempio Lina Galli) ma Trieste non è, sotto questo profilo, il Veneto; non c'è per esempio a Trieste l'equivalente di un Chiarello, c'è un grande poeta che, come Zanzotto, abbia saputo fare del dialetto il luogo di un inconscio non ancora scisso dall'istituzione linguistica eppur già percorso sino in fondo dal pensiero.

A Trieste e non a Trieste, ossia a Grado, c'è Biagio Mariné il grande vecchio ottantasettenne che continua a creare ad un tempo il suo mondo, la sua poesia e il suo linguaggio. Ma, a prescindere dall'ovvia constatazione che il gradese medioevale e inventato di Marin è tutt'altra cosa del triestino, la poesia di Marin nasce da un rapporto radicalmente diverso con la parola, assolutamente non dialettale. Come il volto di Siddhartha che, nel romanzo di Hesse, si trasforma - in un'incessante metamorfosi - in tutte le forme della vita pur restando sempre se stesso, così la poesia di Marin rinasce e si rinnova, fedele e diversa, col respiro della vita: è una poesia che si nutre del "muori e divieni" insegnato da Goethe e che è dunque agli antipodi del blocco infantile cui è, così spesso, votata la letteratura in dialetto.

"Trieste: malia e malora nel dialetto dei suoi poeti"

"Tuttolibri"

10 giugno 1978.

Il cavaliere oltraggiato.

Le perversioni, ha scritto Karl Kraus in uno dei suoi aforismi splendidamente tradotti da Roberto Calasso, sono le metafore dell'amore, se è vero che nell'arte del linguaggio si chiama metafora ciò che "non si usa in senso proprio". Ma quale grammatica o quale trattato di poetica può mai spiegare, una volta per sempre, il senso proprio e definitivo di una parola o di un'espressione e tracciare un limite fra l'esattezza della norma e l'audacia del traslato? Nella gioia che desta una vera opera di poesia non si distinguono le

diverse tecniche e figure retoriche: quando una metafora è ricca di verità fantastica, la si percepisce semplicemente come una bella e forte immagine, che illumina con intensità nuova un aspetto della vita e delle cose. Soltanto quando la metafora è lambiccata, sforzata e capziosa ci si accorge della sua voluta e faticosa infrazione dell'uso comune delle parole e delle proprietà dei termini. Anche le cosiddette perversioni, le metafore dell'amore, appaiono tali soltanto quando esse vengono messe a fuoco da una curiosità morbosa e compiaciuta, che le considera come gesti isolati dalla totalità della persona che li compie e ne sottolinea con eccitata petulanza la deviazione dalla norma. Se Aristotele, come vuole la tradizione, s'era così invaghito della cortigiana Fillide al punto da portarla a cavalcioni sulla propria schiena per la reggia macedone, l'unico elemento deplorabile dell'ipotetico aneddoto è la balorda lascivia del cronista, che ha creduto di tramandarlo ai posteri come un pettegolezzo ghiotto e sensazionale.

Se la nostra stagione vede spesso vilipeso il fugace incanto del corpo dall'ottica deformante di uno spionaggio indiscreto, al contempo circospetto e chiassoso, la tragica figura di un protagonista dei manuali di psicopatologia sessuale può insegnare la differenza tra una verità, pur abnorme, vissuta in tutta la persona e la speculazione scandalistico-moraleggiante sulle presunte anomalie erotiche. Già apparse nel 1967 in una versione approssimata ed anonima, vengono ora annunciate sul mercato librario le "Confessioni della mia vita" di Wanda von Sacher-Masoch, la prima moglie dello scrittore che legò il suo nome - fin dal trattato del famoso psichiatra viennese Krafft-Ebing - alla tendenza nota appunto come masochismo. La vita di Leopold von Sacher-Masoch, dai severi studi storici alle disperate frenesie autopunitive al calvario finale nel manicomio di Mannheim, è un'esistenza folle bruciata in una ripetizione di voluttuose sofferenze, iterate ogni volta con passione e mai involgarite nella viziosa e disinvolta banalità dell'abitudine; la vita della procace e intelligente Wanda è l'ambigua carriera di una spregiudicata e insieme convenzionale arrampicatrice sociale e culturale. La malaccorta e ingenua narrativa di Leopold, probabilmente sopravvalutata dalla cavillosa sottigliezza di critici francesi come Gilles Deleuze, acquista una sua grandezza dal

confronto con la subdola autobiografia di Wanda.

Se Leopold è l'aristocratico austriaco che si distrugge, Wanda è la figlia di un funzionario che aspira a un mondo brillante. Si conobbero quando Leopold (nato a Leopoli nel 1836) era già famoso per alcuni saggi storici che gli avevano procurato un insegnamento all'università di Graz e soprattutto per il romanzo "Venere in pelliccia" (1870), cui la versione italiana di Giulio de Angelis ha dato una graffiante sinuosità "liberty" ignota al testo originale. Sedotto dalle immagini infantili di balie opulente e tenebrose, di giovani zie sfrenate e crudeli, di attrici tiranniche e capricciose, Leopold era reduce soprattutto dalle relazioni con due donne con le quali aveva cercato di realizzare il suo sogno di schiavitù erotica, Anna von Kottowitz, una bellezza rigogliosa e volgaruccia, e Fanny Pistor, con la quale aveva stipulato il minuzioso contratto di servaggio riprodotto in "Venere in pelliccia". Sembra che Wanda, che si chiamava in realtà Aurora Rumeliné entrasse in rapporto con lui scrivendogli lettere sprezzanti ed imperiose, nelle quali firmava assumendo il nome dell'eroina di "Venere in pelliccia"; nelle sue memorie, che tracciano il quadro dell'educazione di un'irreprensibile fanciulla della buona società tutt'al più nobilmente ipersensitiva, quest'episodio si complica di intrighi che coinvolgono altre donne disinvoltate e che vogliono mettere in luce l'innocenza della protagonista, latrice di quelle epistole eccitanti o ingenua intermediaria. E' questa unzione che involgarisce le "Confessioni" di Wanda, le quali potrebbero essere un grande libro, la testimonianza di un'esistenza nella quale gli affetti s'intrecciano alla follia, l'amorosa cura dei figli s'incontra con la selvaggia pratica dell'autotortura, l'impegno culturale si scontra con la fanatica dedizione al sesso. Wanda non è n, discreta n, sincera, non ha la forza del riserbo n, quella della verità; le sue memorie oscillano fra l'impudica allusione e la sentenziosa moralità: ella finisce per recitare la parte della buona moglie e ottima madre che per amore esaudisce le perverse esigenze del marito e acconsente a malincuore a tradirlo, a umiliarlo, a percuoterlo, a scrivere lei stessa racconti scabrosi. Ma a denunciare la falsità di questa parte ch'ella si attribuisce è il suo rozzo eppure astuto calcolo letterario: il gioco delle reticenze, l'accento a dettagli provocanti, la compiacenza che traspare fra le righe.

Nelle sue pagine non c'è n, dolore né ossessione. Entrambi invece affollano, con pedanteria maniacale, le pagine del marito, non certo letterariamente elevate. I racconti di Leopold non sono esenti da goffe esaltazioni: truculente decapitazioni di tirannici Zar per mano delle loro dispotiche amanti, belluine contesse ungheresi e amazzoni bellissime e ferine, mogli sfrontate e malvage, rituali di situazioni, gesti e particolari fisici sempre uguali e ripetuti, segni tracciati con smaniosa immediatezza per propria eccitazione privata. Nel delirio di Leopold confluisce anche una paccottiglia culturale che avrà tanto peso nella cultura europea dei decenni successivi: la mitizzazione della donna demonica e amorale, vampiresca e annientatrice, personificazione delle forze

vitali e telluriche, dea del sesso e della terra che distrugge il misero intelletto maschile come le divinità orgiastiche dei culti asiatici, impulso anarchico irriducibile ad ogni legge sociale. Ma accanto a questo ciarpame c'è nello sventurato cavaliere un autentico imperativo morale di vivere la vita senza finzioni, anche senza quelle che potrebbero proteggerlo e aiutarlo a sopravvivere. Wanda, che non parla veramente mai della propria sessualità, intride di velato erotismo ogni argomento che tocca; Leopold, che si confessa con un'insistenza coatta, mantiene autonoma la sua delicatezza sentimentale e la sua onestà intellettuale. Il fondatore del masochismo è infatti anche il gentiluomo austro-slavo che descrive con tenue poesia il risveglio delle oppresse "nazioni senza storia" e l'inquieto mosaico plurinazionale ai confini dell'impero asburgico, è l'uomo di cultura che si batte contro le ingiustizie sociali ed il nazionalismo tedesco, si preoccupa delle condizioni dei contadini ruteni e rievoca la romantica insurrezione polacca, scopre la dolente anima degli ebrei galiziani dai caffettani bisunti la cui vita è tutta "ascoltare, tacere, soffrire", celebra la pittoresca fierezza degli huzuli, i montanari dei Carpazi, e degli haydamak, i leggendari briganti. Il cupo erotomane è anche il romanziere pessimista che progetta un grande affresco storico-sociale sull'umanità, "Il retaggio di Caino".

Ma Sacher-Masoch non è Sade; il suo ethos aristocratico non ha il cinismo libertino dell'"esprit fort", bensì la disillusa rassegnazione del nobile austroungarico. "Slavo fino all'ultima goccia di sangue, ma della più pura tinta giallonera" sogna il giusto ordine burocratico dell'aquila bicipite a sostegno delle minoranze angariate. Nel contratto col quale si obbligava, per suo desiderio, alla totale sottomissione verso Fanny Pistor, inserì una clausola che escludeva dai suoi obblighi "azioni che potrebbero intaccare il suo onore di uomo e di cittadino" e che gli riservava sei ore di libertà giornaliera dedicate allo studio. Grafomane, riempì innumerevoli volumi delle sue fantasie, tra le quali s'insinuano pure accenti di cavalleresca gentilezza e di tenerezza sentimentale, il sogno di una vita diversa. Monotono, non fu mai volgare: le sue vampate per le superbe regine del palcoscenico oggi inteneriscono e fanno pensare alle infantili e tenere nostalgie per i fascini protervi delle dive del cinema muto. Le "Confessioni" di Wanda lo inseriscono, forse giustamente, nel "Kitsch" quando accennano ad un suo possibile idillio platonico con Luigi Secondo di Baviera o quando raccontano com'egli chiedesse alla moglie di esibirsi davanti a lui avvolta in una pelliccia, mentre il dentista gli strappava un dente cariato. Ma nella monocorde ossessione delle sue pagine, delle sue sultane e zanne, v'è una presenza, pur distorta, dell'amore; una fiamma che investe ogni volta tutta la sua persona e che arde nel suo volto affilato, nei suoi occhi incavati e profondi. Dinanzi a questo sguardo febbricitante, la prosperosa indolenza che traspare dal ritratto di Wanda è soltanto una pigra furberia animale. Assecondato da molte amanti e da una seconda moglie, la metodica Hulda Meister, Sacher-Masoch, il professore di

storia che ventidue anni prima era stato celebrato da intellettuali di tutto il mondo fra i quali Zola e Ibsen  mor  in manicomio nel 1905. Il suo destino sembra smentire le utopie di liberazione tramite l'incondizionato abbandono al sesso ma smentisce soprattutto, con la sua sostanza umana, la volgare etichetta delle fruste e degli stivali, che nelle "Confessioni" di Wanda restano oggetti di un interesse lubrico e sui quali invece nei racconti di Leopold si posa, per un attimo, la nostalgia di un vero desiderio, la sofferenza di una passione.

"Corriere della Sera"
16 aprile 1974.

Dietro le parole

"Io sar  scritto," dice Rilke nel "Malte", "sar  l'impressione che si trasformer "; l'intenso e fugace vibrare del sentimento, che trasferendosi dalla mobilit  della vita alla fissit  della pagina si salva e insieme si perde, si d  una forma definita per non dissolversi nell'indistinto ma si irrigidisce in un ordine mortuario, immobile e non pi  suscettibile di mutamento. Pubblicato nel 1910, il "Malte"   una delle grandi opere in cui la poesia moderna prende coscienza della propria precariet  e denuncia la propria lontananza dalla vita, cercando l'unica salvezza nella temeraria e spassionata rappresentazione di questa medesima crisi. Romanzo di un'immaginaria autobiografia che in parte coinvolge lo stesso Rilke, il "Malte"   la vicenda di un giovane scrittore. Malte Laurids Brigge, che scrive la storia della sua vita per dare una consistenza, un'unit  e una durata a quell'oscuro e iperteso fluire di sensazioni e stati d'animo che costituisce la mutevole realt  della sua persona e che egli teme di veder svanire nel pi  vasto gorgo della Vita indifferenziata. Malte cerca un argine, un confine che delimiti la sua individualit  sempre sul punto di precipitare all'esterno e di perdersi come acqua che trabocchi da un bicchiere: "tenetemi", grida ai suoi servi. quando, guardandosi nello specchio, avverte con angoscia una forza che lo spinge a uscire fuori di se stesso. Malte trova questo confine, questa certezza di esistere come individuo soltanto nella parola, nella salda gerarchia della frase e nella nitida articolazione della scrittura. Questa barriera protettiva   tuttavia anche una prigionia; la durata e l'unit , che la sua vita acquista diventando autobiografia e bloccandosi nei segni tracciati sulla carta, assomigliano molto alla durata e all'unit  garantite da un'imbalsamazione o da un monumento funebre.

Artefice finissimo di parole, dispensiere di morbide ed estenuate malie verbali e di arcani incensi lirici, Rilke si rivela un grande poeta proprio per la radicale coerenza con la quale ha vissuto ed espresso il tormentoso dubbio sulle reali possibilit  della parola e dunque la perplessit  nei confronti di quello

stesso strumento ch'egli sapeva adoperare con tanta perfezione e con una perizia tecnica talora fin troppo disinvolta. Nato a Praga il 4 dicembre 1875, ricevette sin dall'infanzia, da quel composito e sfumato crogiolo slavo-tedesco-ebraico, la suggestione di un'ineffabile profondità del sentimento nascosta nell'oscurità dell'anima e irriducibile al chiaro potere della parola. Per il giovane Rilke dunque la parola non è un ponte ma un muro innalzato contro il mormorio indistinto e inesauribile della vita universale, un carcere per il cuore che vorrebbe effondersi per i mille rami dell'illimitato e confondere la propria identità con quella innumerevole delle cose. In queste poesie giovanili affollate di ombre praguesi, crepuscoli, autunni, rose morenti e vetrate opache, la parola può essere tutt'al più un'eco di quel mormorio infinito, un suo tenue e sempre insufficiente riflesso.

In questa crisi del linguaggio, peraltro accarezzata con compiacimento, v'era anche un profondo senso di colpa storica e sociale. Rilke, il quale in una lettera del 1914 confessa il proprio smarrimento di scrittore che sente parlare intorno a sé, una lingua diversa da quella in cui egli scrive, si rende perfettamente conto di vivere la paradossale contraddizione del poeta austro-ungarico, un poeta di lingua tedesca che non si sente un austro-tedesco e che si sente invece radicato, con la fantasia e col sentimento, nel patrimonio di altri popoli e gruppi nazionali, la cui lingua egli non conosce più o comunque troppo poco per poter diventare in essa poeta. Il giovane Rilke è affascinato dal mondo ceco e si protende a coglierne l'essenza, ma è costretto a dire questa sua nostalgia in tedesco ossia nella lingua dei dominatori che mantengono nell'oscurità e nell'oppressione quel mondo. Questo dissidio fortemente patito è stato una delle origini della lacerata grandezza della letteratura austriaca, nell'ambito della quale è emersa con particolare evidenza la scissione fra linguaggio e mondo che investe tutta la cultura moderna. La riluttanza del giovane Rilke nei confronti del linguaggio istituzionalizzato è anche una protesta contro l'ordine del sistema linguistico che riflette l'ordine sociale: in uno dei racconti praguesi la magia delle cose dell'infanzia muore quando il padre nomina quelle cose strappandole così alla loro irripetibile singolarità; l'oro diventa cartamoneta e questa a sua volta si svaluta in un'inflazione progressiva, il senso che brillava negli oggetti dell'esperienza si spegne nell'opacità anonima del consumo organizzato.

Rilke abbandonò presto Praga per diventare un esule cosmopolita, un nomade spirituale sospeso fra la verità dell'esilio e la falsità della mondanità internazionale, fra il vero dolore dello sradicato che vive direttamente il destino dell'uomo contemporaneo senza casa e senza focolare e l'affettata malinconia del parassita di lusso, che considera un ovvio diritto essere alleviato dai problemi elementari dell'esistenza. Come molti poeti formati nell'Europa declinante del primo Novecento, Rilke sembra incarnare contemporaneamente la vocazione poetica intesa come stile di vita e la sua caricatura l'aristocratica finezza di sentire e la fatuità snobistica camuffata

da posa iniziatica, l'apertura all'amore e la sapiente recita del ruolo di grande amoroso, l'ulissiaca nostalgia del viaggiatore e la convenzionalità del turista. Il suo vasto epistolario è una rara congerie di genio e banalità, languori dozzinali e sentimento rigoroso, maniera e passione, mentre appare pressoché, costante l'ottusità dei giudizi politici.

Il regno di Rilke fu sino all'ultimo quello, immenso e friabile delle parole. Questo regno egli lo percorse da cima a fondo così come percorreva l'Europa dalla Francia alla Russia, dall'Italia all'Olanda, dalla Spagna alla Scandinavia, ma con un ben più vigile coraggio di esploratore. Dal viaggio in Russia compiuto nel 1899-1900 insieme all'affascinante e temibile Lou Andreas-Salomé, egli trasse, nel "Libro d'ore" l'aspirazione all'illimitata indeterminatezza del Divino, che egli identificava con la sconfinata pianura russa e con la musicalità di un linguaggio poetico sciolto in un dolcissimo mormorio ripetibile all'infinito come il brusio di una pioggia; dall'esperienza parigina e dall'incontro con Rodin egli derivò invece la forma nitida e scultorea, perfettamente definita e conclusa delle "Nuove poesie". Attraverso la febbrile e instancabile perlustrazione del territorio della parola, scavato senza sosta, Rilke penetrava in fratture e scissure ancora più profonde, nelle crepe che incrinano la fragile e provvisoria unità dell'io individuale. Il "Malte" è un capolavoro rivoluzionario della narrativa moderna anche perché, s'immerge a fondo in quelle fessure, nella pluralità e molteplicità dei nuclei psichici celata dalla superficie apparentemente unitaria dell'io, in quello strato nel quale il soggetto conscio appare solo un momento di una più grande unità, di un inconscio che si dilata sino ad includere la famiglia, la società, la civiltà intera. Malte, che perde il senso dell'identità col proprio corpo e osserva le sue mani muoversi autonome come due animali acquatici, sostituisce a poco a poco ai suoi ricordi quelli della sua famiglia tramandati da più generazioni e infine le memorie culturali di tutta la tradizione storica cui egli sente di appartenere.

Benché, attento a scansarle personalmente e a cercarsi comodi ripari di tutta tranquillità, Rilke capì le tensioni sociali che scardinavano il suo mondo e precludevano ogni possibilità di vita armoniosa. Dinanzi a una vita ridotta a deserto egli cercò rimedio nella rinuncia al possesso, nel commiato dalle cose, nella tersa consapevolezza che gli oggetti alienati non sono più fruibili dall'uomo e si sono perciò ritirati in un'enigmatica spettralità; cercò un rifugio nella coraggiosa capacità di staccarsi da ogni bene posseduto, e soprattutto dall'amore, per non profanarlo nel consumo e volle educarsi alla familiarità con la "morte grande" ossia con la totalità dell'essere, che include pure la maturazione e la cancellazione dell'individuo. In questo vangelo del commiato c'era forse anche il narcisismo serafico cui non sfugge nessuno che si atteggi a San Francesco laico, ma c'era soprattutto una dolorosa e reale coscienza della negatività della condizione umana e della stagione storica, che nascondeva fra le pieghe del suo radicale pessimismo una scintilla di utopia e

di speranza.

Grandissimo lirico, Rilke volle anche scrivere il poema della propria concezione poetica: da questo sforzo intellettuale nacquero le "Elegie Duinesi", gigantesco tentativo di far della poesia sulla poesia, complessa costruzione concettuale che da una parte vuol celebrare poeticamente un pensiero e dall'altra vuol ridurre il pensiero e il mondo a poesia, scarnificando la vita per riassumerla nel puro gesto poetico e nel mero atto di dire, bruciando ogni scoria dell'esistenza affinché, rimanga solo la sua essenza incorruttibile, la parola. Ricche di mirabili momenti lirici e precarie come ogni disegno di chiedere alla poesia la giustificazione della vita e il surrogato della religione, le "Elegie" vogliono aprire l'individuo alla conoscenza dello sterminato ordito di relazioni e rapporti che lo inseriscono nel cosmo. Poco più tardi questo senso della poesia quale struttura e respiro del mondo dà vita agli stupendi "Sonetti ad Orfeo", lievi e seducenti come un "Lied" popolare: la fede nell'identità fra parola e poesia è così intensa da non aver più bisogno di alcun complicato congegno stilistico e concettuale e da permettersi quella semplicità nella quale ogni autentica profondità torna a confluire. E' il 1922: di lì a quattro anni, dopo aver scritto anche alcuni bellissimi versi in francese, Rilke muore di leucemia nel Vallese, il 29 dicembre 1926. L'esule di Praga e l'ospite di turriti manieri era divenuto uno scrittore di fama mondiale, ma non aveva mai scordato la scettica saggezza difensiva trasmessagli dalla civiltà asburgica: "Chi parla di vittoria?" aveva scritto già molto tempo prima. "Sopravvivere è tutto."

"Corriere della Sera"
5 dicembre 1975.

La giostra delle pulsioni.

Quando Schnitzler compì sessant'anni, nel 1922, Freud gli scrisse una lettera di auguri nella quale gli diceva di ammirare soprattutto la sua acutezza di indagatore del profondo, la sua capacità di rappresentare poeticamente il gioco delle pulsioni e la polarità di Eros e Thanatosé il suo "scettico determinismo". I due uomini, che avevano abitato a poca distanza l'uno dall'altro, non si conoscevano e non si erano mai incontrati; Freud sapeva bene che, nella casalinga e rionale familiarità di quell'immensa cittadina di provincia ch'era la Vienna d'allora, ciò significava che essi si erano inconsapevolmente evitati e se ne chiedeva la ragione, almeno per quanto concerneva lui stesso, credendo di trovarla in un suo imbarazzato disagio dinanzi alla lucidità analitica dello sguardo di Schnitzler. In lui Freud avvertiva e temeva il sosia, l'analista capace di penetrare nelle zone d'ombra più nascoste e difese della sua persona. Dissipata o arginata garbatamente questa resistenza, Freud e Schnitzler

s'incontrarono, con un'affabile cordialità pur contenuta in quel tono di corretto riserbo che caratterizza l'intellettuale austriaco della "fin de siècle", impietoso demistificatore di ogni tradizionale valore etico e sociale eppur educatamente rispettoso, nella sua disillusa amarezza, della facciata convenzionale e delle buone maniere.

Freud non s'era sbagliato riconoscendo in Schnitzler, sul piano psicologico e su quello culturale, un compagno ed un sosia. Nato nel 1862 e medico di professione, Arthur Schnitzler è in fondo uno dei pochi notevoli scrittori del primo Novecento la cui opera, sorta in una civiltà segnata dall'apparire della psicoanalisi, si sia affiancata a questa Anziché, porsi contro o fuori di essa. La grande letteratura sperimentale degli inizi del secolo, specialmente quella nata e cresciuta nel mondo danubiano, è spesso una letteratura che reagisce polemicamente alla psicoanalisi, dalla parodia di Musil all'ironia di Svevo, dalla ripulsa di Canetti all'ambiguità di Kafka. Può darsi che proprio questa resistenza sia un classico meccanismo di difesa da sottoporre all'analisi stessa anche se Musil satireggiava il totalitarismo riduttivo ch'egli scorgeva nell'imposizione di questi rigidi nessi causali, così atti ad interpretare a favore di un determinato pensiero anche e soprattutto le obiezioni rivolte contro di esso. Certo fin dalla "Lettera di Lord Chandos", che Hofmannsthal scrive nel 1901, l'avanguardia austriaca pone in dubbio soprattutto la possibilità della parola di assolvere alla sua funzione dominante nel lavoro analitico, la trascrizione del proverbiale processo primario, ignaro di contraddizioni e distinzioni, nel linguaggio articolato secondo differenze, esclusioni e opposizioni. Se la psicoanalisi si pone essenzialmente come una grande scienza dei segni, i quali dunque si rivelano - a una corretta indagine - portatori di significati e quindi mediatori di verità, la nuova poesia ad essa coeva sembra invece affermare l'irrealtà e l'insufficienza del segno, l'ineffabilità e l'inattingibilità dei significati, l'opera di deformazione Anziché, di chiarificazione attuata dalla parola nei confronti della vita inespressa e inesprimibile, la mancanza di veri rapporti fra i segni e i sentimenti o le cose. La psicoanalisi offre una chiave di lettura e recupera dunque una nuova intellegibilità e validità della parola liberata dalla sua ingannevole apparenza manifesta, mentre in sede letteraria si proclama invece una sorta di mistica dell'antiparola: le parole sono segni vuoti come i numeri immaginari per T"rlessé funghi marcescenti come per Lord Chandosé bugie come per il medico di Zeno. E' anche da questa mistica dell'indicibile, ha osservato acutamente Guido Morpurgo-Tagliabue, che nascerà per reazione l'esaltazione successiva del linguaggio come "langue", istituto, codice e struttura sovraperonale.

Anche per Schnitzler le parole sono menzognere, ma non in se stesse bensì nel loro equivoco uso sociale o psicologico; sono dunque strumenti in s, veraci che vengono quasi sempre falsificati ma che possono rivelare, ove vengano intesi senza mistificazioni, la verità. Narratore e drammaturgo, Schnitzler ha un senso

tipicamente austriaco della vita come teatro; il pathos barocco del "theatrum mundi", che rappresenta la vita come un continuo gioco di parvenze che mascherano la verità per poi svanire nella rivelazione del disinganno, s'intreccia alla concezione freudiana dell'inconscio come scena e palcoscenico. La vita intesa quale teatro è uno scenario nel quale chi vive si sdoppia vivendo e guardandosi vivere, assumendo coscienza della propria scissione e della propria alienazione. La "belle ,poque" asburgica offre a questo scenario dell'arte schnitzleriana la cornice e l'atmosfera: incredula e cinica sensualità, tenue e dissimulata malinconia della decadenza, amabile garbo mondano sovrapposto al crudo sapore del nulla; vacui ufficialetti, tenere fanciulle di periferia, adulteri rapaci e creature abbandonate. L'ambiente sociale, che Schnitzler ritrae con attenta precisione, è la momentanea veste storica assunta dal distruttivo ritmo delle pulsioni: in uno dei drammi più famosi, "Girotondo" (1896-97), la giostra delle relazioni erotiche intrecciate a quelle di classe diventa una danza macabra. Schnitzler è il tipico scrittore che fonde compassione e nichilismo in una visione desolata, in una cartella clinica della condizione umana in cui anche la storia e la politica appaiono maschere illusorie degli istinti e del destino.

Anatol, il protagonista della commedia omonima del 1890, è un classico esempio di questa riassunzione d'una problematica esistenziale in un ritratto di costume: il "malinconico leggero", che cambia di continuo la dama come in un ballo cinico e triste, è sì il prototipo di una società morente che trasferisce la sua insicurezza politica nello smarrimento quotidiano, ma è anche il volto impressionisticamente mutevole di un io incrinato nella sua unità, di un individuo che sente ormai lacerata l'identità della sua persona e si sente scisso nei suoi pensieri ridotti a immagini fuggevoli, nei suoi sentimenti dissolti in reazioni sensitive senza durata, nelle sue azioni frammentarie che non si integrano in una continuità, in una storia suscettibile di significato e di progresso. Nell'individuo il dentro e il fuori, l'interiorità e il comportamento, il profondo e la coscienza non trovano corrispondenza, non formano un'unità. Schnitzler è l'esploratore ed il poeta di questa lacerazione dell'io, ma egli s'avventura nella centrifuga dispersione della psiche mirando a ritrovarne un'unità a livello più profondo. Dominata dalla filosofia della scienza, la cultura austriaca della fine del secolo aveva proclamato, soprattutto con Mach, "l'insalvabilità" del soggetto e la sua scomposizione in una molteplicità di nuclei psichici separati; l'io veniva ad apparire un mutevole e fluttuante aggregato di relazioni psichiche e tanta letteratura dell'epoca insisteva soprattutto a riprodurre questa fluida indeterminazione dei rapporti fra le sensazioni e gli oggetti, che investiva anche e soprattutto la parola.

Schnitzler si volge invece in una direzione diversa; il suo lavoro d'indagine psicologica mostra la carica umanistica della concezione freudiana, il suo sforzo di scandagliare le sfere psichiche per ricomporre una nuova immagine

dell'io ritrovato. Col racconto "Il sottotenente Gustl" (1900) Schnitzler scrive il primo monologo interiore di lingua tedesca, analizzando internamente il meccanismo psichico che presiede alla formazione dei "lapsus" e delle associazioni linguistiche e mentali. Scavando sotto la superficie del discorso conscio e del suo messaggio manifesto, Schnitzler porta alla luce l'altro discorso, quello dell'inconscio, col suo contenuto latente, nel 1923 un altro racconto tutto vissuto dall'interno del flusso di coscienza, "La signorina Elsa", ripeterà quest'avventurosa traduzione del linguaggio del profondo. Ma se Schnitzler traduce le parole del discorso quotidiano per scoprire il loro vero significato, ciò comporta una fiducia nella parola decifrata e nell'unità della coscienza sottostante a tutte le fratture e dissociazioni della sua superficie. Il risultato dell'analisi non è mai una dimensione riduttiva dell'uomo: nella "Novella onirica" (1925), per esempio, i due coniugi protagonisti del racconto sperimentano sul piano del sogno tutta l'ambivalenza, l'aggressività e l'insoddisfazione sussistenti nel loro pur felice matrimonio, ma questa scarica onirica è una verità parziale della loro storia, che non nega bensì completa la più grande e complessa realtà del loro amore, pieno e credibile proprio perchè, affermato sul contraddittorio groviglio di impulsi e di istinti.

Sebbene capace di questa visione unitaria dell'uomo, Schnitzler s'ispira a un desolato pessimismo. La vita gli appare un gioco di forze irrazionali e una giostra d'inganni senza senso; vivere significa tradire. L'insistito tema dell'adulterio, della delusione o della crudele umiliazione amorosa è il simbolo del suo "scettico determinismo", come diceva Freud, che lo spinge a vedere nella forza vitale un cieco desiderio di sopraffazione. Drammi come "Amoretto" (1895), "Il pappagallo verde" (1898), "La via solitaria" (1903) o "Il vasto paese" (1909) oppure racconti e romanzi quali "Morire" (1892), "La moglie del saggio" (1896), "I morti tacciono" (1897), "La signora Berta Garlan" (1900) o "Therese" (1928) scandiscono in varie forme questa contemplazione disillusa della capricciosa crudeltà dell'esistenza. Lo scettico determinismo di Schnitzler è lo sguardo clinico del medico che vede reagire sentimenti e passioni come meccanici impulsi fisiologici, come elementi chimici che occasionalmente si combinano, si separano e si distruggono. E' un determinismo ottocentesco, nel quale la lucidità dell'intelligenza si unisce a un severo rigore etico e a una profonda pietà per l'assurdità della vita. Questa sintesi di spregiudicatezza intellettuale, austerità morale e malinconica compassione, che traspare già dall'asciutta e paterna malinconia del volto di Schnitzler, è uno dei più grandi retaggi del vituperato "siècle stupide". Anche la pensosa meditazione politica di Schnitzler - ad esempio il dramma "Professor Bernhard" (1912) e il romanzo "La via all'aperto" (1908) dedicati al problema dell'antisemitismo - si avvolge in questa virile mestizia. Come nel "Ritorno di Casanova" (1917) il grande seduttore uccidendo il proprio rivale più giovane sente d'aver ucciso la propria giovinezza, così la vita trionfando distrugge se stessa. Esistenza significa decadenza, una decadenza delle individualità naturali che coinvolge pur quelle

storiche; Casanova che invecchia è anche l'Austria che tramonta, la sensualità che si spegne, il mondo di ieri che si avvia - come dice il titolo di una delle ultime opere uscita nel 1931, l'anno della sua morte - a una fuga nelle tenebre.

"Imbarazzava Freud il suo "sosia" Schnitzler

"Il Mondo"

11 settembre 1975.

Poesia e immediatezza.

"Se l'anima "parla"," dice un verso di Schiller, "ah, non è più veramente l'"anima" a parlare": perfino un poeta classico come Schiller sentiva il dissidio fra l'anima e la parola, fra la potenzialità illimitata e indicibile del sentimento palpitante e indistinto e la chiarezza dell'espressione, che gli conferisce un'esistenza concreta ma contemporaneamente lo limita e lo irrigidisce in una forma definita e definitiva, mai pienamente rispondente all'oscuro e inesauribile fluire del profondo. Questa tensione fra il linguaggio e la vita - fra la necessità della forma e la sua insufficienza, fra l'impulso di articolare il mare indifferenziato del vissuto e la coscienza di ridurre così la sua indefinita e intensa totalità - è molto antica; fattasi particolarmente acuta nell'età romantica e nella cultura neoromantica e simbolista di fine secolo, essa si ripresenta con particolare evidenza all'avanguardia sperimentale moderna e contemporanea. Il livellamento e la pianificazione della media cultura e l'appiattimento del linguaggio sempre più spersonalizzato hanno infatti sottolineato ulteriormente l'inadeguatezza delle strutture linguistiche a rendere l'intensità dell'esperienza e quindi lo scarto fra la lingua codificata e la vita irripetibile.

In ogni letteratura d'avanguardia s'incontrano e si scontrano due tendenze antitetiche e complementari: la tendenza a un raffinato tecnicismo linguistico, che lavora sulla parola per strapparla al suo logoramento sociale e renderla così capace di poesia, e la tendenza a procedere aldilà o a restare al di qua della parola, per ritrovare la poesia pura nella vita non ancora contaminata dalla falsità o dalla repressione linguistica, non ancora contagiata dall'infezione venerea del linguaggio, come scrive Oswald Wiener, uno dei capofila della "Wiener Gruppe". La "Wiener Gruppe", ossia Gruppo di Vienna, è stata uno dei movimenti letterari che hanno percorso con più radicale coerenza il duplice cammino di un'avventura sperimentale tesa a cercare la poesia oltre e insieme prima del linguaggio letterario, nell'immediatezza elementare del gesto istintivo e irriflesso e nella mediazione culturale più agguerrita. Artmanné fondatore e protagonista del gruppo, ha voluto infatti fare poesia con le serate da bettola e con esercizi e variazioni dalle più varie lingue (dallo spagnolo all'inglese, dallo svedese al malese), con la ripresa di motivi joyciani e con

la rielaborazione di ballate dialettali viennesi, con lo sberleffo e la pantomima ma anche con i dizionari e con i cortei provocatori per le strade. Artmann ha cercato di far poesia con la vita; in tal modo, in nome della spontaneità della poesia, egli ha finito - come ogni teorico dell'immediatezza - per violare la spontaneità della vita, per gestire e sovraccaricare di significati culturali e di messinscena artificiose il puro fluire immediato. La "Wiener Gruppe" (ne ha parlato efficacemente in Italia Isabella Berthier) sorge nel 1953 nell'atmosfera desolata e stagnante di una Vienna ancora impaurita dalla guerra e desiderosa di quieto immobilismo apolitico, e nasce con il "proclama in otto punti dell'atto poetico", promulgato dallo stesso Artmann: esso dichiara fra l'altro che la poesia è un atto poetico riluttante ad ogni "riproduzione di seconda mano" attraverso la lingua, la musica o la scrittura. Gli autori della "Wiener Gruppe", soprattutto Artmanné Bayer, Rihm e Achleitner, hanno cercato di liberare la poesia vitale dalla parola codificata e la parola dalla codificazione del sistema letterario. Ne è nata un'attività che, ispirandosi soprattutto ai surrealisti, ha creato serate effimere e struggenti d'amicizia e testi che s'intitolano "costellazioni fonetiche, verbali e tabelle monoverbali"; che ha elaborato un linguaggio in cui coincidessero fonologia e semantica e ha sognato la comunicazione intuitiva e indecifrabile, il "lalala" e "blablabla".

Officina di alcune eccellenti opere letterarie, la "Wiener Gruppe" ha soprattutto esaltato, nel settimo punto del suo proclama, la gratuità dell'atto poetico assolutamente privo di valore, che appunto perciò si sottrae alla prostituzione del mercato il gesto immotivato e spontaneo è inalienabile e invendibile.

L'esperimento, per la "Wiener Gruppe", è un calcolo che non deve mai approdare ad un risultato n, morire nella formula: portato alle estreme conseguenze, il gioco combinatorio trasforma la sua precisione tecnico-scientifica in una giostra incessante, in un puro movimento senza meta, in un ribollire d'ingredienti che non si depositano mai. Nell'attività della "Wiener Gruppe" si riscontrano le soluzioni tipiche della letteratura sperimentale contemporanea: montaggi costellazioni di frasi o di termini, poesia visiva e concreta invenzioni di un nuovo alfabeto fonetico e tentativi di formulare un'ideografia ossia una scrittura logico-simbolica universalmente comprensibile, testi affidati alla forza della parola Isolata e cioè svincolata da ogni rapporto precostituito e suscettibile di tutte le relazioni, e quindi di tutti i significati e le suggestioni possibili. Non senza faciloneria, gli esponenti della "Wiener Gruppe" parlano di poesia e cibernetica, affermano di basarsi su Wittgenstein (senza specificare se si tratti del "Tractatus" o delle tesi antitetiche sostenute nelle "Ricerche filosofiche"), citano fonti ed esempi alla rinfusa. Ma a questo bagaglio non troppo originale i poeti della "Wiener Gruppe" sono arrivati da soli, percorrendo in prima persona una strada che nella depressa Austria del dopoguerra era tutta da scoprire, anche per mancanza di

strumenti e di materiali. Così, fra un caffè e un locale notturno, i quattro o cinque amici del gruppo si passavano con entusiasmo testi difficilmente reperibili (ed oggi inflazionati dall'alluvione editoriale) di poesia barocca ed espressionista, narrativa degli anni Venti; perfino manuali di storia letteraria. Erano costretti a scoprire fortunatamente i surrealisti e i dadaisti, inventavano gli "happenings" precorrendo quelli che di lì ad alcuni anni avrebbero invaso l'Europa.

Nella "Testa di Vitus Bering" (edita nel 1965), forse la più grande opera poetica uscita dall'officina letteraria della "Wiener Gruppe", Konrad Bayer, alla vigilia del suo suicidio, sovrappone ad esempio alla sua discesa nel dissestato Averno preverbale una spedizione antropologica nella notte artica della psiche primitiva e della scissione mentale; il viaggio dell'esploratore polare Bering diventa il viaggio nelle regioni crepuscolari della vita, fra gli aleuti gli esquimesi i samoiedi, i woguli, i lapponi, i buriati, o fra i gesti coatti dell'isteria e dell'epilessia. Bering s'addentra nel livido azzurro dei ghiacci e nel buio della sua lacerazione psichica; a fendersi come un "iceberg" solcato dalle crepe e come una coscienza dissociata è anzitutto il linguaggio, costituito da tessere sparpagliate e in attesa d'esser connesse in un mosaico. Anche Bayer cerca di sottrarre la poesia ad ogni ordine conclusivo del discorso, per non soffocare l'assoluto vitale nelle strutture storiche e consunte della gerarchia linguistica: l'estasi dello sciamano, il "raptus" dell'epilettico Bering e la disarticolazione della sintassi sono altrettanti aspetti di questo rifiuto della costruzione formale in nome dell'irripetibile verità del provvisorio, dell'istantaneo, del puro presente. Non a caso Bayer ha scelto il paesaggio della primordialità artica e si è rifatto ai samoiedi, fra i quali vigeva l'uso di non fissare in alcun modo, neppure ritenendoli a memoria, i canti di ebbrezza che il rapsodo intonava durante le feste o in altre occasioni di riunione della tribù: appena pronunciate, le parole dovevano disperdersi come la voce che le proferiva e riaffondare nell'oscura totalità dell'anima, nel grembo informe della potenzialità linguistica. La poesia, concepita quale immediata facoltà vitale, non doveva venir imprigionata nel segno, che blocca la continuità e la pienezza dell'esperienza nella parzialità e nella rigidità della forma: il segno, specie quello tramandato come modello di espressione, comporta l'esclusione definitiva di tutti gli altri segni possibili e la durata viene pagata col culto della morte; ogni forma finita viene ad assomigliare ad un monumento funebre.

Tutta la "Wiener Gruppe" si è bruciata in questo consumo dell'esperienza, in una regale dissipazione di beni culturali e di fervori intellettuali oscillante fra il giocoso ed il tragico fra l'estro goliardico ed il pathos della battaglia perduta. Il dialetto, come le lingue remote o morte coltivate da Artmanné dovrebbe essere il linguaggio dei vinti, dei minori o dei dimenticati. Il dialetto viennese, recuperato e quasi reinventato, soprattutto da Artmanné quale linguaggio della poesia, non deriva da una ricerca di capricci linguistici, ma

dall'esigenza di ritrovare una lingua immediata e familiare espressione dell'inconscio collettivo e dunque di una calda coraltà sovraindividuale. Dietro la maschera beffarda del poeta provocatore s'intravede - nonostante la milizia di sinistra professata dagli esordi dell'Artclub nel 1946 al manifesto contro il riarmo austriaco del 1955 - una tenerezza conservatrice: in "Zelo e industria" (1967) Artmann rievoca un universo artigianale e domestico, ricco di epicità quotidiana recuperata dal funambolismo linguistico; nella sua "Ricerca del giorno di ieri" (1964) l'infanzia appare un'alternativa fantastica alla falsa fattualità del presente, alternativa raggiunta nell'estensione semantica delle parole consuete o nell'invenzione di nuove; nelle arcaiche-sperimentali storie di ussari del 1959 l'antico si presenta come il luogo dell'immaginario e del divertimento, il libero palcoscenico retto dall'autore-burattinaio. Nella "Wiener Gruppe" l'avanguardia europea s'intreccia al realismo fantastico e onirico della pittura viennese e soprattutto alla grande tradizione cinico-amabile di Nestroy e alla sua grandiosa demistificazione linguistica del mondo nella fede che il linguaggio possa cambiare il reale. Sotto il profilo politico, quest'atteggiamento si rivela, come sempre, sprovveduto ed inerme: i borghesi derisi negli "happenings" restano più forti e più cinici dei loro appassionati aggressori. La beffa dello scrittore d'avanguardia copre un'ingenua e serissima fede nella modificabilità delle cose; a ridere, col vero riso di trionfo, di sicurezza e di crudeltà, rimane lo spettatore borghese, innocuamente vilipeso. L'"atto poetico" è veramente il gesto sconfitto di don Chisciotte o di Nerone, celebrati nel manifesto del 1953. Vienna ha assimilato e digerito i suoi figli amorosi e protervi; prima di ghermire qualsiasi corona, i suoi Edipi sono fuggiti, per lo più a Berlino.

Nel momento in cui essa stava per diventare una corrente e una produzione letteraria e cioè nel momento in cui essa stava per diventare consumabile, la "Wiener Gruppe", con una rara coerenza, si è sciolta come una brigata di compagni in un film francese degli anni Trenta. Dei suoi autori, qualcuno ha scelto il suicidio, qualcuno l'anonimato dell'ufficio o la gestione di un'osteria. A differenza di tanti movimenti di protesta letteraria, che mirano ad integrarsi nell'apparato culturale e finiscono per diventarne i nuovi tecnocrati e padroni, la "Wiener Gruppe" si è sottratta alle ventose dell'industria intellettuale. Si è consegnata all'oblio; il suo erede vittorioso ed impuro è stato Peter Handke, il geniale secolarizzatore delle sue esperienze gelosamente private. In questa strategia difensiva e autolesiva v'è una profonda componente spirituale austriaca, la scelta austriaca della ritirata e del silenzio dinanzi al moderno per ritrovare, in quell'ombra, una tranquilla strada verso il futuro.

A confutare il suo proclama, restano alcune opere notevolissime di Bayer, Wiener o Artmanné ma la "Wiener Gruppe" continua a esistere, nel suo fascino che le sopravvive, per la sua vibrante oscillazione fra il tutto e il niente. Anche "Dracula, dracula", il testo di Artmann ora tradotto in italiano, è sospeso fra

il tutto e il niente: a parte l'ironica ripresa del motivo nero e la succosa contraffazione gergale che pasticcia un ipotetico romeno, esso si sottrae a ogni possibilità di giudizio. Può essere una favola, una parodia, una concretizzazione fiabesca dell'inconscio collettivo, una delicata poesia, un'invenzione grottesca, un nulla inconsistente. Il suo fascino scavalca il testo, scaturisce dalla vaga aura che avvolge la figura di Artmanné zingaresco mistificatore che si circonda di mistero e di ingenuità, si dà alla latitanza nei più lontani paesi, altera i propri dati di nascita e costruisce la sua vita "come un poema pensato in grande". Come tutta l'opera di Artmanné anche "Dracula, dracula" è un caso estremo di quell'eteronomia che, osserva Guido Morpurgo-Tagliabue, regola sempre di più l'arte contemporanea costretta a cercare il proprio significato fuori da se stessa, in fattori estrinseci alla sua realtà compiuta. Nel caso di Artmann l'opera, sempre sul punto di svanire, cerca il proprio ipotetico senso in qualcosa di ancor più impalpabile e fuggitivo, nella mobilità di una vita che si pretende "poema pensato in grande" ma non si sa dove sia e dove esista, se sia davvero un poema o se la sua vaghezza indefinibile non possa coincidere con l'indifferenza e con l'opacità del mero trascorrere delle ore. La vitalità pura e sempre altrove, sfugge ad ogni sistema, ma anche ad ogni negazione.

"Dracula al cabaret"

"Corriere della Sera"

5 settembre 1976.

"La leggendaria "Wiener Gruppe""

"Il Mondo"

21 marzo 1974.

Le parole e i desideri.

In una delle sue prime opere teatrali, intitolata "Kaspar", Peter Handke rappresentava con minuziosa precisione il faticoso processo di un uomo che impara a parlare, uscendo a poco a poco dall'opaca immediatezza animale e apprendendo gli schemi, i valori, le distinzioni e le gerarchie mediante le quali la lingua ordina ed organizza il mondo, frapponendo fra l'individuo e la realtà un filtro o meglio uno stampo che imprime a quella realtà ancora indeterminata una forma e una struttura. Imparando a parlare, "Kaspar" perde la libertà dell'istinto e la spontaneità del suo rapporto diretto con le cose, non è lui che si impadronisce del linguaggio, ma è il linguaggio che si impadronisce di lui, imponendogli giudizi di valore e modelli di comportamento prefabbricati, strappandolo alla beata disponibilità totale verso la vita e inserendolo in un sistema rigidamente preordinato. Il linguaggio appare così un'organizzazione anonima e totalitaria, che fagocita l'individuo togliendogli ogni autonomia:

ogni parola è già un giudizio, ogni ordine di parole e ogni frase fatta sono una violenza ideologica che prescrive criteri di scelta e modi di pensare e di agire. Il linguaggio è l'ordine sociale, ossia il dominio di classe, tradotto ormai completamente in una struttura mentale; la stessa vita individuale e l'esperienza personale, che sembrano indipendenti e irripetibili, vengono esautorate d'ogni libertà e non fanno che ricalcare e anzi incarnare quegli schemi e quei modelli. Il sillabario, la grammatica e la sintassi contengono le linee generali ed essenziali della storia di ogni individuo.

Queste posizioni e questi problemi, che Handke ha ripreso e variato in molte delle sue numerose opere teatrali e narrative, sono state al centro delle discussioni agitate da quel fervido movimento d'avanguardia che è stato, specialmente negli anni Cinquanta, il cosiddetto gruppo di Vienna, la "Wiener Gruppe", una pattuglia di radicali e coerenti poeti sperimentali, i quali dopo aver affrontato nelle più diverse forme i conflitti fra il linguaggio e la vita, l'ordine e l'immediatezza, hanno scelto con rigore consequenziario, dinanzi a quelle irrisolubili difficoltà, il silenzio e la rinuncia alla letteratura, scomparendo dalla scena e dalla cronaca culturale. Handke invece ha continuato e continua a scrivere, è divenuto il fortunato e fecondo scrittore delle difficoltà e delle contraddizioni del linguaggio. Talento precoce e ragazzo prodigio, Handke è stato l'abile divulgatore e secolarizzatore di quei temi che il gruppo viennese aveva dibattuto con un radicalismo difficilmente accessibile al vasto pubblico, la sua opera, non sempre originale ma sempre aggiornata e rigorosa, ha affrontato da varie angolazioni il rapporto fra anarchia individuale e istituzione linguistica.

Se la letteratura della "fin de siècle" aveva proclamato la sfiducia nel linguaggio codificato e generico e aveva esaltato la parola poetica individuale o addirittura l'ineffabilità dell'epifania e dell'intuizione, la letteratura contemporanea ha posto in primo piano la lingua quale sistema e struttura. Mentre in alcune opere precedenti, ad esempio nei romanzi "L'ambulante" e "Prima del calcio di rigore", anche Handke ha sottolineato il momento e il primato della convenzione formale, nel suo ultimo romanzo "Infelicità senza desideri" egli si sofferma, con un'asciutta e struggente poesia ignota alle sue opere precedenti, sugli scarti e sulle deviazioni personali rispetto a quei binari obbligati della struttura, si sofferma su quei margini di differenza individuale che, pur minimali e sporadici, offrono al singolo un modesto spazio di autonomia. Il libro prende lo spunto dal suicidio della madre dell'autore per ricostruire, con laconica e perplessa malinconia la storia e la vita della donna. Il libro è dunque la ricostruzione di un'esistenza umiliata dalle condizioni sociali, doppiamente gravi per una donna e inesorabilmente sanzionate dal linguaggio e dalle sue gerarchie. La vita della madre si scandisce in un torpido grigiore: il chiuso ambiente provinciale e contadino, la sgarbata atmosfera familiare, il fortuito meccanismo degli incontri amorosi, il banale matrimonio, i parti e le gravidanze interrotte, le fotografie delle ricorrenze

domestiche, la guerra e i disturbi fisiologici, i gesti ripetuti dell'abitudine e, sempre presente, l'inesprimibile solitudine che avvolge l'esistenza in un sordo dolore, in una alienazione stanca ed ottusa, in un automatismo insensato. Aniché, declinare e riprodurre come negli altri libri le regole dei giochi linguistici, in questo romanzo Handke si cimenta con l'indicibile, con la nascosta verità della vita che scorre al di sotto di ogni articolata e gerarchica selezione del linguaggio. Questa verità indicibile, che coinvolge l'autore in un diretto legame affettivo è, come afferma Giorgio Cusatelli nella sua nota che chiude il volume, la totalità biologica della persona, il vilipeso ma incoercibile pulsare del suo corpo che strappa a fatica, nell'uniforme piattezza dei giorni, qualche attimo di ribellione, qualche sprazzo di libertà e qualche palpito di desiderio. Romanzo di un rapporto istintuale e fisico elementare come quello con la madre, "Infelicità senza desideri" è il romanzo di una desolata tristezza che trova un barlume di conforto solo in qualche scatto vitale non ancora neutralizzato dal linguaggio, anche se alla fine il figlio, che sta ripensando disordinatamente a diversi momenti e frammenti della vita della madre, si propone di scrivere, più avanti, ancora di lei, e "in modo più preciso".

"Vita umiliata di madre rivissuta per frammenti"

"Corriere della Sera"

14 marzo 1976.

I lari distrutti di Horv th.

"Cosa vuoi fare di me, Signore Iddio?" si chiede disperata Marianne, l'umiliata ed offesa protagonista delle "Storie del bosco viennese", quando la banale ferocia della vita si chiude su di lei come una morsa. "Signore, io sono nata nell'ottavo distretto, ho fatto la scuola elementare... mi senti?" La più tenera creatura di Horv th è la vittima di un ingranaggio sacrificale nel quale lo squallido caso moderno si è sostituito al grandioso fato arcaico, senza certo attenuarne l'oscurità: la passione amorosa si rivela un inganno volgare, il figlio nato da quell'illusione muore a pochi mesi fra la più sordida e malvagia indifferenza generale, lei stessa, abbandonata dall'amato e scacciata dal padre, accetta, vinta e sfinita, una ripugnante sistemazione familiare. La perfetta trappola dell'esistenza non concede scampo, la sua rete sociale e sentimentale non mostra smagliature: le vittime di Horv th non sono, com'è stato spesso detto, colpevoli autocarnefici e non si può imputar loro di collaborare alla propria fine, perchè, esse Si muovono in un mondo ferreamente precostituito, che esclude ogni scelta, la passiva complicità o l'acre ribellione, e quindi ogni colpa. L'estrosa e zingaresca facciata dell'universo di Horv th, baracconi, ottovolanti, scampagnate, osterie, copre un meccanismo organizzato con

precisione inesorabile. L'unica libertà che i personaggi di Horv th conoscono è lo sgomento, lo sbigottito stupore che intontisce lo stesso dolore in un'attonita opacità.

Con una geniale intuizione poetica, Horv th coglie il caos globale attraverso l'insensatezza che investe d'improvviso i dettagli quotidiani, l'immediatezza della vita vissuta, i particolari più caldi e fidati dell'esperienza.

Nell'enigma che la condanna e la schiaccia senza remissione e senza perchè,, ogni cosa appare a Marianne assurda ed incomprensibile: l'esistenza risulta sconvolta nelle sue fondamenta, nelle elementari sicurezze della sua piccola ma inconfondibile storia; Marianne non riesce ad afferrare il nesso fra la metodica distruzione della sua personalità e le sue radici d'infanzia, di quartiere, di rione ossia il suo primario rapporto col mondo. Come il protagonista d'un famoso racconto "jiddisch" di Schalom Alejchem, pure Marianne potrebbe chiedersi, invano, quale sia stato il suo primo errore, dove e quando abbia iniziato a sbagliare: tutto sembrava esser incominciato così bene, così poeticamente, così gaiamente all'ombra del bosco viennese...

Acerbo e sanguigno poeta della disgregazione, Horv th rappresenta la putredine politica nelle sue ripercussioni private. L'inflazione, messa in rilievo da Emilio Castellani quale tema centrale e struttura portante dell'opera horvathiana, ha investito e svalutato anzitutto gli irripetibili connotati del focolare e dell'epica domestica, ha reciso il cordone ombelicale e affettivo fra l'individuo e la familiarità delle cose e delle persone amate che lo circondano: la brutale e falsa massificazione della società totalitaria ha moltiplicato, producendoli in serie e rendendoli quindi fungibili e interscambiabili, i gelosi connotati della dimensione individuale, premessa della molteplicità e della coralità. Horv th è l'amaro rapsodo di questa coralità infranta; ferito ed esasperato dalla goffa ed atroce apocalisse europea di quegli anni, egli s'accanisce a denunciare la frantumazione dei legami, il pervertimento della solidarietà cameratesca, l'involgarimento dei sentimenti. Nato a Fiume nel 1901 e morto a Parigi nel 1938, erede senza rimpianti della plurinazionale Mitteleuropa asburgica, nomade incalzato da presso dal Leviatano fascista che in quegli anni inghiottiva un pezzo d'Europa dopo l'altro, sanguigno amante della vita e amaro accusatore del cinismo universale, compagnone d'osteria ed esule cosmopolita, Horv th affronta la catastrofe storica del suo tempo col metro di una nascosta prospettiva verticale e religiosa, con un'ottica da Giudizio Universale.

Il 1974 è stato, in Italia, anche l'anno della riscoperta di Horv th, con tutto il fervore e con tutti gli equivoci inseparabili dalle campagne pubblicitarie di cosiddetta riscoperta o riproposta culturale. Un autore ingiustamente ignorato viene improvvisamente celebrato quale figura d'eccezione e imposto come l'ultimo grido della moda e come un prodotto obbligato del consumo intellettuale. Le cronache della cultura sono costellate di questi eclatanti recuperi: la cattiva coscienza del ritardo cerca un compenso nell'ostentata smania di aggiornamento.

Le stesse persone che non avevano preso atto, per esempio, dell'intenso romanzo di Horv th "Gioventù senza Dio", pubblicato in Italia senza successo molti anni orsono, proclamano improvvisamente che Horv th è lo scrittore fondamentale del passato prossimo e dell'attuale presente, che è il contraltare dell'osannato e oggi alquanto snobbato Brecht; le traduzioni e le rappresentazioni teatrali si susseguono, si moltiplicano e dileguano in fretta, senza lasciare il tempo alla reale e meditata assimilazione di opere così dense e vigorose: la concitata impazienza divulgativa diviene un aspetto o una causa del ritardo culturale, perchè, contribuisce a differire o a disturbare un reale confronto con l'opera sbandierata.

Laconica ed incisiva, l'opera di Horv th offre uno spaccato realistico e una parabola esistenziale di quella desolata età fra le due guerre che Horv th stesso definì "l'era dei pesci", ossia del silenzio e dell'indifferenza, del gelo sentimentale e spirituale. Attraverso l'impetosa analisi del dettaglio, ormai irrelato e amputato da ogni contesto generale, Horv th ritrae l'eclissi dell'universale-umano e la fine del reciproco rispecchiamento fra l'individuo e la totalità. In tal senso Horv th è un tipico erede austriaco, esacerbato perchè, nostalgico della tradizione di cui si sente privato: il paesaggio delle sue opere è un cosmo barocco rovesciato, nel quale l'ordine è una sinistra struttura della prevaricazione ed un inflessibile codice di violenza. Il cosmo è un funzionalissimo edificio del male. Nel dramma "Verso il cielo" lo scrittore riprende ad esempio il motivo spettacolare della scena divisa in tre piani ma questa ironica stratificazione non corrisponde ad alcuna gerarchia di valori. Il contrasto barocco fra l'essere e l'apparire si è ridotto all'unidimensionalità di una parvenza, dietro la quale non c'è nulla. Questo nulla esistenziale è il prodotto di un processo storico: la prima vittima della falsa socialità è la donna, calpestata dalla logica di uno pseudo-idillio rivelatosi, come scrisse Csokor, "cannibalesco". Riluttante a sacrificare il ruolo della soggettività alla marcia della storia Horv th lo trova anzitutto nella donna: la soggettività può esser solo malinconia, tenerezza stritolata.

Horv th mette a fuoco con secca precisione il terreno nel quale ha luogo la perversione di valori: il dialetto, linguaggio fraterno degradato a gergo. convenzionale e crudele, le feste, l'"Oktoberfest" di Monaco, le gite lungo il Danubio viennese o le serate all'osteria di "Notte all'italiana", smascherate in triviali orge della prepotenza e dello smarrimento, i valzer che scandiscono non già l'abbandono alla gioia o al ritmo rotatorio dei mondi bensì l'ipocrita sdolcinatura sovrapposta alla sopraffazione.

Per usare una terminologia cara a Brecht, Horv th è il poeta che ritrae il momento nel quale l'elemento popolare diviene popolaresco. Svuotato dall'interno e scarnificato sino al suo scheletro ormai decomposto, il mondo della commedia vernacola austro-barocca viene ridotto, da Horv th, a pietosa e brutale caricatura; il vorticoso movimento, i mutamenti di scena, le piroette da circo si rivelano la parodia di una realtà irrigidita, fossilizzata ed imprigionata,

negazione d'ogni autentico movimento come l'istituto anatomico di "Fede Speranza Carità" o come il gelato "Don Giovanni", Eros inflazionato e consegnato alla morte. Ignara di sintesi storicistica, l'opera di Horv th si protende tra l'effimero lacerato e l'universale rimbacillito, fra l'esigenza di fedeltà amorosa senza fine e la cinica registrazione della sua brevità; il suo metro istintivo di valutazione si basa più sull'"Ecclesiaste" che sul "Capitale" e punta, come dice il titolo di un suo dramma, all'assoluto del "Giorno del Giudizio" e al "desengaño" religioso delle comparse che, come in "Pompeij", si tolgono la maschera davanti al pubblico.

Come Nestroy, Horv th è costretto a demistificare tutto ciò che cade davanti al suo sguardo, forse anche le cose ch'egli vorrebbe risparmiare: la dissacrazione condotta per amore del sacro, ossia di un'integra immagine dell'umano non rimpiazzabile da alcun falsificante surrogato, risale all'indietro, scopre che la corruzione lamentata nel presente è un cancro già annidato nell'antico. Con la sua ottica grottesca e metafisica, Horv th ha offerto una lucidissima e profetica diagnosi dell'avvento del borghese massificato: l'"eterno filisteo", cui s'intitola un suo romanzo, è il borghese falsamente realista e cioè ciecamente votato al culto dei fatti, prono alla tirannia delle cose così come sono e alla forza della consuetudine, irrisore d'ogni utopia di alternativa e di libertà. Il filisteo è dunque il pavido progressista di "Notte all'italiana", l'insicuro squadrista Sladek che compensa la perdita della propria personalità identificandosi col furore collettivo del nazionalismo; è soprattutto il nazista, come gli esponenti della "gioventù senza Dio" del romanzo omonimo, ovvero senza valori e prospettive verticali capaci di contrastare la glaciale apatia del livore, della viltà, del razzismo, dell'assassinio. L'ambiente della scuola, in "Gioventù senza Dio", è un altro esempio d'un mondo che dovrebbe essere il grembo della comunità e che è snaturato nell'alienazione e nell'incomunicabilità dell'organizzazione parafascista. Dietro questo dominio del freddo orrore, ritratto pure nel romanzo "Un figlio del nostro tempo", è possibile solo il rinvio al Dies Irae o al lievito degli schiavi, che fermenta sulla distruzione di "Pompeij". In "Gioventù senza Dio" la riduzione della vita si traduce nella laconicità dello stile, conciso protocollo del tragico squallore: l'esuberante erede della composita Austria, che aveva capito come l'involuzione totalitaria della società europea colpisse alla radice la vitalità e la gioia, si costringe ad un linguaggio cupamente incolore, fedele specchio della desolazione reale e incapace di qualsiasi comunicazione. E' un linguaggio sospeso sul nulla come il ponte che Ferdinand Havlicek, espulso da un paese e respinto da un altro, percorre su e giù, in un altro dramma, senza trovare patria, cittadino di un ponte di confine, di una terra di nessuno.

"Amaro poeta dei filistei"

"Il Mondo"

18 aprile 1974.

Il "revenant" austriaco.

"Io sono un "revenant" austriaco," afferma nel suo ininterrotto e camaleontico soliloquio Karl Weissensteiné il più complesso e sfuggente personaggio di quel "Trittico di Praga" (1960) col quale Johannes Urzidil, l'ultimo esponente della grande generazione praghese recentemente scomparso, ha lasciato uno dei più alti testamenti spirituali della cosiddetta civiltà mitteleuropea. Aedo incline alla celebrazione ma soprattutto interprete della fine, Urzidil ha scritto non tanto una elegia del mondo "kafkiano" della sua giovinezza, quanto un commosso ma impietoso epicedio, un congedo che, come l'omonimo genere letterario medioevale, unisce la tenerezza della rievocazione all'addio definitivo. E' stata questa la grandezza di Urzidil, che gli ha impedito di diventare uno dei tanti epigoni nostalgici del "mondo di ieri" e ha fatto di lui un testimone accorato, favoloso e lucidissimo d'una stagione umana e culturale ormai irreparabilmente conclusa e consegnata, nella sua irripetibile originalità, al giudizio e al bilancio che valutano con distacco ciò che è già oltre il rogo. L'"austriaco" Karl Weissenstein è un "revenant", uno spettro periodico che riappare col fascino ma anche col greve peso delle ossessioni: trasformando in una specie di sosia inquietante il personaggio "standard" riesumato e vagheggiato da tanta letteratura austro-mitteleuropea, Urzidil sembra additare il carattere regressivo di troppi recuperi del passato. La memoria è la madre delle muse, ma può essere anche il volto di Medusa, il fantasma ricorrente di un defunto ieri non risolto n, superato.

Tutta l'opera di Urzidil si muove in questa tensione tra identificazione e distanza, nostalgia e ironia, ritorno e commiato. Amico di Kafka (alla morte del quale egli tenne anzi il discorso commemorativo ufficiale) e di tutti i più celebri espressionisti praghese, Urzidil affonda le sue radici in una tradizione composita e stratificata, in una corallità di affetti e valori dalla quale trae una forza epica e un fantasioso umorismo alquanto inconsueti nella letteratura contemporanea. Questo cordone ombelicale si perde in lontananze remote, nel tessuto plurinazionale di quella civiltà nella quale, come ricorda Max Brod, uno dei più accesi capi degli studenti tedesco-nazionali di Praga si chiamava addirittura Czech. "Sono hinternazionale," esclama nel primo racconto del "Trittico" il ragazzo che si fa portavoce dei ricordi d'adolescenza dell'autore, "'Hinter" cioè <dietro> le nazioni, e non al di sopra o al di sotto di esse, si poteva vivere e abbandonarsi a scorriere per le strade e le case a doppia uscita...". Pur indulgente verso se stesso e i propri miti, Urzidil non si abbandona all'illusione dell'adolescenza, ma la ripercorre e rivive con vigile intelligenza, per demistificarne gli inganni e accertarne le verità. La creazione poetica diviene una seconda biografia, il tentativo di modificare, nei suoi errori, itinerari già percorsi ed esperienze già consumate. L'iter di

Urzidil risulta così esemplare e tipico come la sua opera, sembra quasi trasformarsi nel motivo di un suo racconto, che pare narrato da una voce sovraperonale ed onnisciente, la quale formuli il giudizio sull'oggetto e insieme sull'autore della storia.

Nato a Praga nel 1896, studente alla vecchia università tedesca della "città d'oro" e poi "caporale scelto" nell'esercito imperialregio durante la grande guerra, Urzidil fu uno degli animatori dell'Espressionismo praghese, del quale i suoi versi impetuosi e insieme levigati rispecchiano i temi più facili e scontati: l'enfasi umanitaria, il pathos pacifista e cosmopolita, un astratto spiritualismo ed anche un'egocentrica e versatile civetteria letteraria, sentita più tardi come colpa. Nel 1938 l'invasione nazista lo costrinse a fuggire dalla Cecoslovacchia, dapprima a Londra e successivamente a New York, dove assunse la cittadinanza americana e tentò di operare un singolare trapianto oltre Atlantico dell'humanitas centroeuropea, cercando nel modello di Goethe (profeta, sin dal "Wilhelm Meister", del futuro americano) il tramite ideale fra le due anime e affrontando direttamente la problematica della società statunitense in romanzi quali "Il grande Alleluia" (1959). Anche sotto questo profilo la vicenda di Urzidil diveniva parabola romanzesca, paradigma di quell'odissea dalla Mitteleuropa agli Stati Uniti che ha coinvolto soprattutto la cultura ebraica ma anche tutta una generazione di intellettuali dell'Europa centrale. E' dal retaggio dei figli e nipoti di questi emigrati, i quali hanno innestato le vecchie linfe d'origine sul nuovo tronco, che è nato fra l'altro il filone più significativo dell'attuale narrativa americana; esempio vivente di questo itinerario, Urzidil ne è divenuto anche il cronista e l'interprete, sino alle novelle della sua raccolta "Sei tu, Ronald" (1968) che spaziano dal vecchio al nuovo mondo.

Dall'esilio, Urzidil ha guardato spesso lontano e indietro alla sua Praga d'una volta. Ma se "L'armata perduta" (1956) indulge allo struggimento privato, il "Trittico" traduce il ricordo in esame di coscienza passionato e obiettivo.

Simile a un agente chimico, la grottesca seppur tenera ironia di Urzidil dissolve al pari di bolle di sapone tutti i motivi, i sentimenti e le categorie spirituali della Mitteleuropa. Il museo asburgico pare liquidato per sempre in un irreparabile Giorno del Giudizio: il rogo che divampa nel teatro durante la fantomatica rappresentazione del "Flauto magico", gli oggetti disintegrati in fiocchi di neve travolti dal vento, il lavoro di becchino al cimitero che conclude la vita di Weissensteiné la fine crudele di Wlasta e Filomena, il narcisismo dei circoli letterari praghese, lo zio che continua a chiamare "imperiale" la strada per rispetto ai suoi cavalli, l'ipocrisia sociale che si cela dietro il mito del "sìsses M.,del", la feroce ingiustizia delle memorie storiche e delle tradizioni, l'impasto delle frasi fatte in cui filtrano le repressioni di quella società sono simboli di un processo che include accusa, tenerezza ed espiatione in un dissolvimento definitivo.

Lo "humour" di Urzidil è magistrale soprattutto nel porre in luce il contrasto

fra passione e indifferenza, espressione personale e automatismo che emerge, involontariamente e inattesa, nel linguaggio. Quando Weissenstein ricorda al narratore in prima persona, rievocando il primo conflitto mondiale e il dopoguerra, il regalo fatto a quest'ultimo in occasione delle sue nozze, l'altro, nel bel mezzo della rievocazione di quegli anni tragici e terribili, lo interrompe: "... Weissensteiné non occorre..." Oppure, con le lacrime agli occhi, il signor Fanta racconta a Weissenstein che sua madre è morta per un'improvvisa crisi cardiaca, mentre stava facendo la pasta frolla, e soggiunge: "Il dolce l'ha finito la domestica".

Come in un racconto di Hoffmanné l'"automa" ossia, in questo caso, la tradizione praghese, viene scomposto nei suoi ingranaggi per essere inventariato e archiviato. Urzidil scava nelle pieghe segrete in cui il destino individuale s'incontra con la storia, la quale lascia cadere la maschera e viene chiamata in causa come la cronaca quotidiana che ne ripete, con più scialba modestia ma con altrettanto superba irrazionalità, i falsi fastigi costruiti sulle obliate tragedie di quelli che, come direbbe Brecht, sono al buio.

Nel prologo, per esempio, l'autore, o il fittizio autore, ricorda la sua meraviglia sui banchi di scuola dinanzi a certe frasi dei manuali di storia o delle cronache giornalistiche. "I ribelli protestanti boemi gettarono nel fossato dalla finestra del castello i due governatori imperiali cattolici, i conti Martiniz e Slawata accanto allo scrivano Fabritius." Oppure: "Nel crollo del ponte Carlo, avvenuto di primo mattino, nessuno fu ferito. Soltanto un garzone che stava portando il pane cadde nel fiume e annegò". Il ragazzo non riusciva a capire perchè, il testo scolastico non dicesse semplicemente che erano stati gettati nel fossato il conte Martiniz, il conte Slawata e lo scrivano Fabritius e perchè, il cronista non scriveva che nel crollo del ponte Carlo un garzone era caduto in acqua ed annegato. Del resto ancor oggi la sintassi dell'"accanto" e del "tranne" continua a fiorire.

L'elegia trapassa in parodia, la realtà si frantuma in sfuggenti e inafferrabili zone d'ombra; un angelo del Giudizio pare elevarsi al di sopra del narrato e del narratore, per pronunciare un verdetto pur pieno di comprensione. La voce di questo autoprocesso è la voce di Weissensteiné che non si sa se provenga dall'aldilà o dall'aldiqua, da "quaggiù" o da "quassù". Weissenstein è Weissensteiné un poeta espressionista praghese realmente esistito; contemporaneamente egli è anche un personaggio di Urzidil e fors'anche un suo autoritratto accusatore. Nel suo straripante monologo, profluvio di una confessione che potrebbe durare all'infinito, la letteratura diviene l'oggetto della letteratura e insieme il peccato da cui essa deve liberarsi. Weissenstein è il volto, o meglio i mille volti del proteismo dell'avanguardia novecentesca; è il "clown" nel quale si consuma la tragica fine della civiltà europea, è il mormorio che non riesce a farsi parola, lo spirito del racconto che non giunge a tradursi in ordine epico, l'esperimento che non può realizzarsi in risultato, il germe vitale che non arriva a divenire persona e che nelle sue funambolesche

metamorfosi cerca di sfuggire al dolore del "principium individuationis" eppure soffre anche il dolore dell'assenza di individualità e si placa soltanto nell'estinzione totale. Weissenstein è la radiografia dell'Espressionismo, la letteratura che lotta per redimersi da se stessa, l'embrione che si sforza di trasformarsi in uomo.

Amabile e disilluso, Urzidil - talora troppo prolifico ed esuberante - ha raggiunto in questo capolavoro una perfetta armonia fra rievocazione, immedesimazione e distacco. Del "mondo di ieri", di cui vedeva così chiaramente i limiti e le ombre, Urzidil era lui stesso un compiaciuto erede e un personaggio inconfondibile: ne aveva tutta l'amabilità, l'indulgenza per se stesso e per il mondo, il tesoro di storie inesauribili come quello di Sheherazade, l'accattivante e signorile civetteria, la grandezza epica della personalità, la gioia di vivere, l'abbandono sentimentale, la carica di vitalità, lo slancio d'amicizia, la coscienza di essere il depositario di un patrimonio di valori. A Broadway, si narra nel "Trittico", uno straniero appena arrivato rivolge la parola a due persone anziane di origine boema residenti a New York da due generazioni. "E lei?" mi chiesero, "di dov'è?" "Sono un tedesco di Praga." "Oh, di Praga," dissero sorprese, "allora lei è di una grande città..."

Come lo scrittore, anche l'uomo Urzidil era un imprevedibile narratore, un inventore pieno di grazia e di "humour"; si creavano subito con lui quella comprensione immediata e quel lessico familiare che altrimenti nascono soltanto fra i banchi di scuola, quella affinità elettiva che s'instaura, ad onta d'ogni differenza d'età e di formazione, molto più facilmente con i padri che hanno conosciuto la vecchia Europa che non con la giovane guardia della nuova cultura tedesca: "Um Triest," mi scrisse una volta, "kann ich Sie nur beneiden", per Trieste posso soltanto invidiarla... Lietamente aperto al dialogo e all'incontro, Urzidil rappresentava, come la tradizione di cui era il portatore, la consapevole sicurezza di una genealogia, ma dava voce soprattutto al senso della provvisorietà: "Il mondo," aveva scritto nel "Trittico", "è un ponte. Attraversalo, ma non distenderti su di esso".

"Il Piccolo"

30 dicembre 1970.

Il poeta di due imperi.

Soltanto nel coro, diceva Kafka, ci può essere la verità: non nell'anonimo livellamento di una piatta e falsa massificazione o nella smaniosa e lacerata originalità del soliloquio, bensì nella coralità delle voci che si innalzano insieme e si fondono nel canto comune, conservando e insieme trascendendo la propria individualità nella legge superiore e oggettiva di un lavoro

sovrapersonale. La poesia epica è sempre la voce di questa corallità, di un'esistenza che non si smarrisce nel tempo perchè, si salva nella costruzione duratura di un'opera che, come l'omerico scudo di Achille, riflette un intero mondo, nel quale tutto ha senso e significato. Perciò la morte di Ivo Andric non fa malinconia: non appare l'estinzione desolata di un'esistenza senza radici e senza domani, bensì un momento di quella grande saga corale che Andric stesso ha raccolto e trasmesso, quasi un'onda della sua Drina che passa e trascorre ma non invano sotto le possenti arcate del ponte che egli ha celebrato nel suo romanzo, o quasi una pietra di quel ponte medesimo.

"Il ponte sulla Drina", il più famoso se non il più bello dei libri di Andric, è una di queste costruzioni grandiose e impersonali, un affresco di innumerevoli destini travolti da tempeste e da orrori ma in fondo ignari di tragedie, perchè, assorbiti nel fluire perenne di una vita che prosegue nonostante tutto.

Andric ha avuto la fortuna di trovarsi ad essere erede di un retaggio arcaico, di vivere la transizione dall'antico al presente; ha potuto essere un notevole scrittore moderno raccontando vicende e motivi che al romanzo moderno sono preclusi; la sua narrativa piana e fluente, che nessun romanziere occidentale potrebbe permettersi senza cadere nella banalità. corrisponde a un'esigenza storica reale, quella di fissare per la coscienza della nuova Jugoslavia la molteplice ricchezza del suo passato sul punto di venire inghiottito dal tempo. Andric, il massimo scrittore della Jugoslavia contemporanea, è stato il poeta di due imperi, quello ottomano e quello austro-ungarico; nelle sue Cronache - le quali abbracciano lo scorrere di secoli - dominano la mezzaluna e l'aquila bicipite, l'impeto sanguinoso del Turco e il passo tranquillo dell'ordine imperialregio, la scimitarra e l'odore di sego della caserma asburgica.

Talora incline al pathos ridondante o alla descrizione maestosa, Andric è stato un vero poeta soprattutto quando ha colto la tristezza del potere e la solitudine della gloria, la neghittosa apatia che afferra i suoi Visir nel momento del più sprezzante dominio, il lento intrecciarsi e sovrapporsi di Oriente e Occidente, delle varie ondate di popoli, fedi e passioni. Scrittore serbo, Andric dimostra che la Jugoslavia è uno dei più legittimi eredi dell'impero asburgico. Come il vecchio ponte sulla Drina, l'epica non conosce fretta n, ansia: guarda ai tempi lunghi, alle generazioni più che agli individui, alla grande pace del coro.

"Morto a Belgrado Ivo Andric premio Nobel della letteratura"

"Corriere della Sera"

11 marzo 1975.

L'aquila bicipite impagliata.

Uno dei più grandi successi editoriali cecoslovacchi degli ultimi anni è stato

un curioso e facile libro di raccontini poliziesco-asburgici, il "Panottico di vecchi casi criminali" di Jiri Marek, ortodosso scrittore comunista sempre ligio a una linea burocratica del partito e mai tentato dai fermenti del disgelo dubcekiano. Nei bonari e casalinghi gialli di Marek rivive un'arcaica Praga, familiare nei suoi misteri e ordinata nella sua bizzarria, nella quale il malinconico e paterno funzionario di polizia tutela, fra avventure umoristiche e confidenze vernacole, la solidale cordialità di un idillio rionale e patriarcale. Dopo più di cinquant'anni le memorie asburgiche - intrecciate a quelle della prima repubblica ceca, così intrise del loro retaggio - continuano ad offrire un "lessico familiare" ai lettori disorientati dalle delusioni politiche e insidiati da una solitudine individuale sempre più profonda. Subito tradotto in tedesco, il libro di Marek è stato accolto con grande favore nella Germania orientale e cioè nel paese socialista che, insieme alla Cecoslovacchia postprimaverile, è assestato sulle posizioni più tradizionaliste di tutto l'Est europeo: la curiosa sintesi asburgico-stalinista offerta da Marek, il suo umanesimo conservatore e ironicamente chiuso ai fermenti del nuovo, hanno evidentemente soddisfatto una reale esigenza fantastico-sentimentale di un vasto pubblico particolarmente amareggiato dal presente ed anche dalle fallite speranze nel futuro. La consolazione suggerita da Marek è stata in fondo uno stalinismo corretto dall'amabile indulgenza francogiuseppina, all'insegna di comuni valori quali ordine, amore del familiare e del noto, scansione burocratica delle azioni e dei sentimenti, scettica diffidenza nei confronti delle spinte eversive, saggezza delusa, evasione nella sfera del privato e del quotidiano, pessimismo politico e pathos dell'immobilità. L'ortodossia comunista ha infuso una carica di coscienza sociale all'ethos gerarchico-piramidale di marca asburgica, mentre lo spirito asburgico ha purificato la compattezza stalinista di ogni incubo ed ogni terrore, imprimendogli un rassicurante sapore di legalità. Il gendarme imperialregio-staliniano di Marek ha acquistato una salda funzione storico-politica che sembra impegnarlo per un fattivo futuro. Anziché, per un lento tramonto; d'altronde, se egli bussa di buon mattino alla porta di qualcuno, si può star certi che lo fa soltanto per consegnargli il giornale che vi è stato deposto poco prima dal distributore in bicicletta e che sta bagnandosi sotto la pioggia: egli è un pacifico portatore di cronaca spicciola e non della morte. Nel volto del poliziotto di Marek affiorano gli inconfondibili lineamenti di Francesco Giuseppe, che i praguesi chiamavano Proch zka e cioè signor Passeggiata: autorità dignitosa ed affabile, emblema di decoro e insieme di confidenza, maestà tranquilla e alla mano che Max Brod paragonava all'incedere di un anziano invalido o di un portinaio.

In una delle più argute storielle di Marek si narra di un imbroglione che sbarca il lunario fingendosi discendente di un ramo laterale degli Asburgo e comprova tale sua identità imparando a memoria e sciorinando alla perfezione i nomi, le parentele, le successioni ereditarie, le genealogie della casata e tutte le loro immaginabili variazioni di ordine e grado in caso di decesso dell'uno o

dell'altro componente: il discorso del protagonista e la pagina stessa di Marek si affollano di nomi, diventano un godibilissimo e inesauribile registro anagrafico di tutti i possibili e ipotizzabili Francesco Saverio Salvatore, Ferdinando Luigi Carlo Massimiliano, Ludovica Maria Elisabetta Stefania, Saverio Francesco Massimiliano Salvatore e così via, in un catalogo senza fine. Non è un caso che la stessa trovata e la stessa litania asburgica reggano il filo di uno fra i migliori raccontini riuniti da Lino Carpinteri e Mariano Faraguna nella loro fortunata e arguta serie di "Maldobriè", storielle austroungariche in dialetto triestino che da qualche anno costituiscono un sicuro successo (radiofonico, editoriale e adesso pure teatrale) presso il pubblico di Trieste, in un'ingegnosa combinazione di ondata nostalgica, poetica ironia e speculazione commerciale. E' pressoché, impossibile, per ragioni di date e di circolazione culturale, che uno dei due testi sia stato ispirato dall'altro; entrambi provengono da un analogo patrimonio di ricordi e da un'analogha tecnica del suo sfruttamento. Del resto le analogie si spingono ancora più oltre: come accade con Trieste per tanta equivoca letteratura triestina contemporanea di vario livello, pure nell'odierna narrativa praghese si descrive non già una Praga storica e reale, del passato o del presente, bensì una Praga creata dalla letteratura e divenuta a sua volta "cliché," letterario, paesaggio fittizio e convenzionale contrabbandato per mondo autentico, onde poter stagliare contro il suo sfondo accattivante i propri personaggi. La mitica, magica, favolosa, spettrale e composita Praga è, in larga parte, il prodotto della fantasia di alcuni scrittori, talora geniali, i quali hanno trasfigurato in un sogno stregato le loro difficoltà di capire le contraddizioni che li circondavano e hanno fornito ai loro successori un vastissimo e variopinto arsenale, che permette a questi ultimi di vivere comodamente di rendita. In modo non troppo dissimile, pure la letteratura triestina si concentra ossessivamente su se stessa e sulla sua tradizione. Lo scenario praghese di Marek è quello degli anni Trenta ritratto magistralmente da Tchék e a sua volta ricalcato su quello ottocentesco di Neruda, mentre la "Praga d'oro" di un altro scrittore noto in Italia, Bohumil Hrabal, è costruita anch'essa su una scenografia inventata dalla narrativa precedente, in questo caso dal filone fantastico-grottesco-onirico-cimiteriale che accomuna, nel passato e nel presente, autori di vario rango. Il volto di Francesco Giuseppe, con le folte sopracciglia, gli occhi azzurro-porcellana e la barba a scopettoni, è divenuto il simbolo di queste rievocazioni e di questi ritorni o meglio di queste accorte mescolanze di nostalgia e di moda, di "pietas" e di "réclame", di vera poesia e di artificio pittoresco. I racconti di Marek sfiorano la commossa verità della tenerezza dimessa e delle amicizie d'osteria, ma la degradano subito a merce di facile consumo e a ricetta conformista, perché, la oppongono regressivamente all'incalzare della libertà e della vita che si trasforma. La piccola e pura poesia della semplicità quotidiana viene trasformata in un semplicismo calcolato e perciò volgaruccio. La passeggiata del poliziotto o del ladruncolo di Marek, che non escono dai

confini del rione, può ricordare quella dell'imperiale Proch zka e scandire il tenace affetto rivolto alle cose domestiche e periture, ma può invece assumere l'acre cadenza della vigilanza sospettosa. Un tenue diaframma separa la sofferta e tragica poesia dell'ordine dall'opaco encomio della sudditanza, la profonda poesia dell'appagamento e della rinuncia dal piccino egoismo di pianerottolo. Marek ha falsificato l'umanissima passione asburgica del giusto mezzo in uno spirito gregario e piccolo borghese, e cioè in un autoritarismo stalinista. Allo stesso modo la tenue e spiritosa grazia della Maldobria triestina, autentica e vera quale storiella vernacola colta in volo nel fluire delle cose minime, viene snaturata e falsata quando viene indebitamente gonfiata oltre la sua misura e proposta in veste di creazione letteraria o di spettacolo teatrale. Il mondo francogiuseppino, irripetibile e lontano, diventa un ingrediente di consumo culturale o di persuasione ideologica; la sua tragedia e la sua gaiezza vengono violate dallo stereotipo ricalco. Il retaggio di quell'impero, cui un motto enigmatico assicurava una durata incorruttibile e il cui sfacelo è stato vissuto da tanti grandi poeti quale lacerante esperienza dell'eclissi del sacro, viene abbassato alla sfera del pittoresco e del folclore, al colore locale del "Kaiserball" ammannito ai turisti per la notte di Capodanno da efficientissimi uffici viaggi.

Il cosiddetto recupero e la cosiddetta riscoperta cambiano allora volto e significato. Non sono più il risultato dell'intelligenza (che rivede i propri giudizi e ritrova i valori ingiustamente negati) n, dell'amore (che si accosta a grandi forme di umanità scomparsa e le risente vivere nella loro irripetibile verità), bensì il prodotto di una falsa coscienza e di una regressione o forse addirittura un fattore di regressione. Marek manipola la tradizione asburgica per far scordare ai suoi concittadini l'oppressione che li avvileisce, il piccolo "establishment" sfrutta le grandi linfe del mondo di ieri per far dimenticare al pubblico triestino la povertà culturale che lo circonda. La straordinaria cultura fiorita nello spazio danubiano, creato politicamente dall'impero, aveva dato voce soprattutto al disagio, alla consapevolezza ed alla denuncia del disagio: da Grillparzer a Musil, da Nestroy a Krausé da Kafka a Broch a Roth, la letteratura sorta in quel mondo aveva innalzato voci di spietata accusa del male storico ed esistenziale, aveva smascherato le consolatorie filosofie dell'ottimismo borghese, si era protesa all'analisi e all'agrimensura del vuoto e degli inferni. Il pensiero e la scienza sviluppatasi all'ombra dell'aquila bicipite avevano sottolineato, nei modi più diversi, i momenti dell'analisi, della fredda empiria, dell'inesorabile setaccio del reale. Ora con i relitti e rottami di quella ecumene il turismo culturale annega la coscienza del disagio, fabbrica consolazioni e spensieratezze, non l'effimera e struggente spensieratezza strappata al senso della fine, di cui la sensuale e gaudente civiltà austroungarica era stata così prodigiosamente capace, ma la spensieratezza in serie della massificazione intellettuale. Il feticismo del "revival" offende la nostalgia, offusca il giudizio e degrada

il proprio stesso oggetto. In varie località friulane e giuliane si è formato perfino un comitato che dirama inviti con l'aquila a due teste, stampa cartoline con i ritratti dei sovrani asburgici, organizza serate scandite dal canto dell'inno imperiale e da momenti di religioso silenzio fra stendardi gialloneri e cimeli della grande guerra, prepara congressi di ex sudditi imperialregi in un'atmosfera di entusiasmo che allinea comunisti, democristiani e fascisti. Il piccolo episodio di piccola cronaca locale è certo insignificante, ma è uno specchio che riflette, pur nelle sue dimensioni minime, la confusione intellettuale che così spesso contrassegna, anche in ben altre occasioni di politica culturale, la riscoperta e rivalutazione della civiltà austroungarica, il nuovo ossequio che viene tributato con disinvolta approssimazione alla veneranda immagine di Francesco Giuseppe. Il peggior equivoco, diceva Bobi Bazlené è la parola giusta sulla bocca sbagliata ossia l'intreccio di vero e falso, la strumentalizzazione del vero in nome di falsi obiettivi.

L'apprezzamento della civiltà asburgica, anche se spesso indebitamente spropositato, ha un suo indiscutibile fondamento reale: la ricchezza e la varietà della sua cultura, la correttezza della sua amministrazione, la saggezza della sua politica volta a non turbare un precario equilibrio, lo scrupolo e la dedizione della sua burocrazia sono valori reali, aldilà d'ogni retorica mitizzazione che se ne sia fatta. Rispettarli è un dovere per chiunque, amarli è un atteggiamento naturale per chi li conosca da vicino, rimpiangerli è una reazione istintiva per chi si trova a vivere in una società che ne appare quasi totalmente priva. Che restaurarli sia impossibile e ridicolo, è fin troppo evidente a tutti. Ambigua ed equivoca non è dunque né la valutazione, spesso legittima, né una volontà restaurazionale che ovviamente non sussiste; ambiguo ed equivoco è il tono di quella nostalgia, la volgarità della sua immediatezza, che declassa l'aquila bicipite a trofeo impagliato da museo di caccia. La civiltà austroungarica è stata invece assunta nella vera poesia come un modello nel senso sperimentale del termine, ossia come una costruzione ipotetica da contrapporre alla realtà per meglio capirne l'essenza e il funzionamento. Il più grande degli scrittori austriaci, Robert Musil, amava nella sua Cacania, ovvero nella monarchia imperialregia, il simbolo delle alternative e delle possibilità, il punto fluido da cui partire per costruire un'ipotesi diversa del reale, l'incognita da adoperare per impostare un'operazione matematica. Il senso di questo modello era una lezione di asciutta ed utopica moralità, una severa scelta e distinzione fra le eventualità e le soluzioni prospettate dalla storia. Nel pathos imperiale Joseph Roth trovava il punto archimedeo esterno alla fattualità storica dal quale collocarsi per rifiutare la storia barbaramente diversa da quel modello, la Bestia Trionfante dei fascismi e dei totalitarismi novecenteschi. L'eredità della Vienna di Mach e Musil può essere solo una lezione di rigore etico ed intellettuale, e cioè una vocazione alla distinzione e al giudizio; l'eredità della Vienna di Johann Strauss può ispirare una gioia di vivere conscia della propria fragilità. La Cacania può essere rivissuta

soltanto come il paese utopico dell'altrove e dell'irrecuperabile. Intorno agli odierni fasti gialloneri si ritrovano invece in un comune trasporto austriacanti e fascisti, nazionalisti e separatisti locali, destra di oggi e destra di ieri, il reazionarismo dello stalinista Marek come quello dei clericali friulani e quello degl'indipendentisti e insieme dei nazionalisti triestini. Questa sorta di qualunquismo conservatore, coerente solo nel rifiuto dell'evoluzione sociale, deforma la nostalgia in regressione, come chi per fedeltà ai ricordi della propria infanzia tornasse ad usare bavaglino e seggiolone. I legittimi eredi dell'impero sono i suoi avversari che a suo tempo l'hanno combattuto e che hanno combattuto ancor più duramente i Leviatani che gli sono succeduti; che hanno rimeditato le ragioni e i torti di quella loro antica scelta e hanno cercato di trasmettere i valori positivi di quella tradizione (di cui sono stati partecipi per via negativa) in termini attuali e immuni da ogni coazione a ripetere. A Trieste, per esempio, i portatori di quella tradizione non sono stati e non sono n, gli austriacanti n, i nazionalisti n, i borghesi moderati, bensì gli ex irredenti democratici o i socialisti (Devescovi, Mariné Voghera).

Anche questa è storia minore e prossima all'estinzione, di cui non varrebbe la pena di parlare se quella confusione di piani e giudizi non si riflettesse - in modi più complessi e raffinati - in sede più propriamente culturale, nella recente politica delle riscoperte letterarie. Certo da una quindicina d'anni l'interesse per la civiltà austroungarica ha favorito la conoscenza di un vasto ed insolito patrimonio di grandi autori e di esperienze originali, che hanno giovato a scuotere gli schemi della scolastica storicista. Ma la curiosità per quella cultura del molteplice e del differenziato si è presto convertita in un nuovo stereotipo, in un meccanico armamentario di etichette e classificazioni. Quella cultura definita mitteleuropea (con un aggettivo così vago ed estensibile a piacere da risultare ormai povero di densità semantica) è stata irrigidita in un panorama uniforme nel quale tutti i conti tornano; Freud, i mistici chassidici e i filosofi del linguaggio sono divenuti comparse interscambiabili di una rappresentazione che forza le date, livella i contrasti, celebra indistintamente tutto e tutti e pone ogni fenomeno sullo stesso piano. Le riscoperte, che puntualmente si susseguono nel "battage" culturale, divengono così un sintomo del ritardo intellettuale. Anzi, del cosiddetto aggiornamento: l'ultimo esempio è stato finora quello di TMd'n von Horv th, ignorato per decenni e improvvisamente osannato con un fervore approssimato che, pur nella sua sincerità, va a scapito di una reale conoscenza. I ludi dell'industria del pensiero ripetono, con dovizia di mezzi propagandistici e con un linguaggio più scaltrito, il confuso semplicismo dei rimpianti di periferia.

Il mito dell'impero è stato fecondo quando è stato vissuto come consapevolezza di un commiato e di un distacco, come presa di coscienza di valori dispiegati nella fine e grazie alla fine di quell'impero, attraverso il filtro negativo della sua "impasse" politica e delle sue chiusure sociali. L'aura asburgica ha

fornito allo sguardo critico un'acutezza anarchica e donchisciottesca per demistificare il presente, ma senz'alcuna illusione di ritorni. Il mito di Francesco Giuseppe è il mito di un vuoto, di un'assenza; per Musil, l'imperatore è il fulcro dell'Azione Parallela, cioè un centro inesistente che pur tiene ancora insieme il mondo. Ma lo tiene insieme, nella verità immateriale della poesia e del mito, appunto perchè, storicamente non esiste più, perchè, è consacrato alla nobiltà dell'irreale e del perduto.

"A Vienna non volano le aquile
"Il Mondo"
23 gennaio 1975.

Praga al quadrato.

Anche la "Praga d'oro" di Hrabal è costruita, come quella di molti scrittori praguesi, su un paesaggio inventato dalla narrativa precedente, in questo caso dal filone fantasticogrottesco che si richiama (sotto l'egida obbligata di Kafka) a Meyrink e a Kubin e ad altri loro discendenti e il cui umorismo cimiteriale ha dato recentemente cospicui frutti poetici, come l'intenso romanzo-parabola "Una buffa triste vecchina" di Ladislav Fuks.

Letteratura che fa ossessivamente oggetto di se stessa la propria tradizione, quella praghese ne dimostra in tal modo la tenace e ricca vitalità. Già introdotto in Italia da Angelo Maria Ripellino col volume "Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare", Bohumil Hrabal è un sanguigno esempio di tale vitalità e delle sue linfe ciarliere e vagabonde. "Vuole vedere Praga d'oro?" si compone di undici racconti: dolci e comiche storie di balli di periferia, ragazze sedotte ed affettuose, rispettabili notai che vivono con triste e fermo decoro la fuga del tempo, baracconi da fiera e liete brigate fraterne e scioperate, funerali picareschi e ricordi dei "Lager" nazisti, nottambuli in cerca d'avventure e vecchi coniugi dall'intatta tenerezza, timidi incontri sentimentali e serate surrealiste di provincia, assicuratori che escogitano ogni mezzo per rifilare agl'ingenui le polizze più strampalate. Insofferente del paternalismo burocratico del suo paese, Hrabal oppone alla tirannide crescente ed alla pianificazione globale dell'esperienza le impennate della fantasia e gli spazi di una immaginazione grottesca, un riotto gusto zingaresco dello scherzo e della sbruffoneria, un fugace senso dell'irrealtà quotidiana. Nei suoi racconti palpita l'irripetibile dimensione dell'individuale, l'attaccamento al minimo dettaglio domestico e all'assurdo sogno privato; lo scenario manierato di una Praga derivata dalla stereotipia letteraria è il fondo cui egli attinge la volubile gaiezza delle sue storie, l'inesauribile chiacchierio di un tesoro di ricordi di famiglia. La storiella, la ciarla e l'aneddoto sono infatti la chiave dell'universo di

Hrabal, nel quale anche il ripetuto borbottio senile diviene una garanzia di bonarietà e di fedeltà. Nel mondo di Hrabal domina la solidarietà cameratesca del gruppo di amici, un'allegria bontà, un cordone ombelicale con la vita non reciso dalle delusioni e dalle amarezze; Hrabal possiede qualche frammento della grazia dimessa di un Chesterton o di un Tchapek, della loro epica giornaliera che imprime un significato ad ogni esperienza.

Hrabal rivela le sue doti migliori nella sottile precisione di certi momenti fuggitivi: una giostra lanciata nell'ombra bluastra della sera, il profilo dei tetti nel tramonto, la conversazione di una ragazza cieca in treno fra l'indifferenza della bigliettaia e del paesaggio che scorre all'indietro, un dialogo all'ospizio o al manicomio. Secondo un ricorrente motivo della tradizione letteraria praghese, le cose sono sempre goffe e pericolanti, in una goliardica rivolta contro gli uomini cui cadono in testa o finiscono fra i piedi, facendoli inciampare con fracasso e confusione; l'immagine più insistente della realtà è quella del suo capovolto e simmetrico riflesso nell'acqua del fiume, un'immobilità trascinata dalla corrente. I limiti di Hrabal consistono nella tenuità, che rischia molto spesso di sbriciolare il quotidiano nell'inconsistente, oppure nell'abuso del fantastico e del grottesco, nella compiaciuta girandola delle "gags", nel gioco pirotecnico di invenzioni abbandonate al capriccio del divertimento e all'esuberante fantasmagoria dell'eccentrico ossia alla dismisura. Anche questa propensione al bislacco è un vecchio tema della letteratura praghese, della sua struggente tendenza, che è anche di Hrabal, a contraffare e a deformare una realtà difficile da vivere e da capire.

"Mitica Praga d'oro"

"Corriere della Sera"

26 agosto 1973.

Clandestini a Praga.

Nel marzo 1969 usciva in italiano, a poco più di un anno dall'edizione originale ceca, "Il caffè sulla strada del cimitero" di Ota Filip, un picaresco e dolente romanzo che dava voce, con una commossa e grottesca poesia, alla tragedia della Cecoslovacchia negli anni compresi fra l'immediato anteguerra, l'occupazione nazista e l'arrivo dei russi e riusciva a fare di questa tragedia uno specchio del dolore di tutti, dello smarrimento e della catastrofe che avevano investito e sconvolto la vita di tutti gli uomini d'Europa, aggressori e aggrediti, vittime e traditori, vinti e vincitori. Profondamente radicato nella grande tradizione narrativa praghese, il romanzo di Filip dimostrava di averne ereditato, in forma originale, le più tipiche e affascinanti caratteristiche: la mescolanza di pietà ed umorismo, la comprensione e l'amore del prossimo nascosti

sotto la ruvida battuta, il solidale cameratismo di osteria, il sanguigno piacere di vivere, la ribalda confidenza con la morte, il gusto delle inesauribili chiacchierate da birreria che trasformano la combriccola dei contafronte in una corallità fraterna, la nascosta e struggente melanconia, l'epopea della piccola vita d'ogni giorno che sembra soffermarsi sul modesto o comico dettaglio quotidiano e intanto abbraccia, in quella concretezza, il senso e il respiro della storia. Saga di tanti destini miseri e oscuri oltre che rievocazione autobiografica, il romanzo di Filip era anche e soprattutto un affresco epico della storia del suo paese; l'umanissima tristezza dinanzi alla violenza si apriva su uno spiraglio di speranza e di libertà proprio per quest'incapacità di odiare e per questa istintiva, scanzonata e amorosa partecipazione alle gioie e ai dolori degli altri. Erano i tempi della primavera di Praga, e il romanzo di Filip ne esprimeva, anche in questa intonazione del sentimento, la generosa e indefinita carica di liberazione umana e sociale, così come del resto Filip era anche personalmente uno degli scrittori più impegnati in quella battaglia.

Da allora sono trascorsi sette o otto lunghissimi anni: quella cosiddetta primavera è finita nella repressione e nel torpore, lo stesso Ota Filip è stato in carcere e successivamente, privato della possibilità di pubblicare e di esercitare un lavoro intellettuale, è riuscito a campare facendo il camionista o svolgendo altri vari e disparati mestieri, finché, ha ottenuto il permesso di trasferirsi a Monaco, dove ora risiede. Scrittore in esilio e ben consapevole di tale sua posizione, nonostante la cordiale accoglienza ed il successo incontrati in Germania, Ota Filip identifica la sua opera e la sua funzione con la vitalità del legame con la sua terra; anche per questo egli ha curato insieme a Pavel Tigrid un numero speciale della celebre rivista "Kontinent" dedicato alla letteratura praghese contemporanea, già uscito in diverse lingue (in ceco, in russo, in tedesco, in inglese) e di prossima pubblicazione, fra qualche mese, anche in Italia. Di questo libro Ota Filip parla con passione impetuosa: ascoltandolo e guardandolo mentre discorre - con la sua corpulenta figura che irradia franca simpatia, con i suoi modi aperti di scrittore che mira più ai fatti che alle teorie e che si è educato sulla strada, al caffè, al volante del camion o in prigione più che in biblioteca e col suo sguardo di bontà e d'amicizia - si capisce che questa funzione di testimone e portavoce dei propri compagni gli sta più a cuore del suo lavoro letterario personale.

Ultimo e attualissimo capitolo della grande letteratura praghese, l'antologia accoglie soltanto autori rimasti in Cecoslovacchia, escludendo tutti gli esiliati, fra i quali ad esempio Filip medesimo. Essa dunque offre intenzionalmente un quadro unilaterale della letteratura ceca odierna, limitata a quella rimasta anche materialmente radicata nel proprio paese; accanto ad essa sussistono infatti, come nota Jan Milota in un brano accolto nel volume, almeno due altri grossi gruppi ben distinti; quello degli intellettuali anticomunisti o comunisti emigrati dopo il colpo di stato del '48 e quello dei socialisti e

comunisti libertari esiliati o esiliatisi dopo il '68. Come dicono i due autori nella loro forse troppo succinta introduzione, l'antologia riunisce le proteste dei "dissidenti contro voglia", di coloro che soltanto l'oppressione del regime ha reso avversari dell'attuale comunismo cecoslovacco. La maggior parte dei contributi presenti nel volume (inclusi all'insaputa degli autori e, in qualche caso, anonimi per non esporre nessuno a eventuali ritorsioni) sono desunti dalle pubblicazioni semiclandestine della "Edice petlice", la casa editrice che raggruppa la maggior parte degli scrittori espulsi dalle associazioni letterarie ufficiali e riesce a stamparli, tra grandi difficoltà concernenti soprattutto la distribuzione e la circolazione dei volumi, appellandosi con sottili e rischiose acrobazie giuridiche alla lettera della legge vigente, che in teoria non autorizza la repressione e la censura nella misura in cui esse vengono spesso effettivamente esercitate. L'antologia appare, contemporaneamente, varia e uniforme: varia per la molteplicità delle voci, uniforme per il basso continuo della protesta. Decisamente meno interessanti e alquanto scontate appaiono le testimonianze più esplicitamente politiche, come quelle di Dubcek e di Jiri Hajek o l'anonima denuncia della morte di Smrkovsky; ben maggiore forza d'urto hanno alcune pagine dedicate a problemi più indirettamente politici e più immediatamente letterari, come il saggio di Ivan Klima che denuncia la decadenza della lingua ceca, fossilizzata e corrotta dalla burocratizzazione totale dell'esistenza, o le sarcastiche osservazioni di Vclav Havel sull'alienazione delle coscienze prodotta dai mezzi di comunicazione di massa. Si tratta di motivi di protesta che siamo abituati a trovare nelle polemiche contro la società borghese e che in questo libro sostanziano invece la polemica contro una società socialista o almeno contro la degenerazione di una società socialista. Pure gli ampi brani di due romanzi di Mojmir Klnsky e Jan Trefulka, rispettivamente "L'esilio" e "La grande costruzione", rappresentano un ambiente contadino nel quale la persecuzione è esercitata da un collettivo rurale o comunque dall'organizzazione statale contro l'individuo e specialmente contro l'individuo di estrazione borghese; la ribellione plebea degli oppressi appare qui rivolta contro un apparato burocratico-collettivista, descritto nel suo feroce meccanismo spersonalizzato, che richiama alla memoria un passo del "Processo kafkiano", nel quale si parla degli "innocenti che vengono condotti davanti ad intere assemblee".

Fra tante voci mancano, per deficienza di materia prima o per volontà dei curatori, due categorie di testimonianze. Manca qualsiasi rappresentante di una letteratura allineata e ortodossa, se ve n'è una degna di rilievo culturale: pare che la Cecoslovacchia non abbia alcun Borgesé nemmeno in formato ridotto, nessun autentico scrittore incline a celebrare il potere. Manca pure qualsiasi rappresentante di un'opposizione di sinistra, qualsiasi voce radicale che critichi il sistema in nome di un'istanza rivoluzionaria libertaria. L'opposizione che vibra in queste pagine è un'opposizione liberale,

liberalsocialista o borghese democratica; anche l'interessantissima lettera di Julius Tominé che documenta le vessazioni subite da uno studente lavoratore, o l'anonima confessione di un ex militante comunista degli anni Trenta non rivelano un atteggiamento di critica da sinistra all'involuzione burocratica del socialismo, bensì l'amaro risveglio della disillusione, il "desengaño" di chi si ridesta da una vanità.

La protesta più combattiva riportata in questo libro s'affida alla cultura "underground", alla funambola piroetta dell'arte d'avanguardia e della tradizione fantastica praghese, alla pirotecnica surreale che inventa di continuo, contro il grigiore quotidiano, ipotesi di altre realtà, libere e diverse. Il più grande poeta di questo indirizzo è l'inesauribile Bohumil Hrabal, presente con numerosi brani e soprattutto con due capitoli del suo romanzo "Ho servito sotto il re d'Inghilterra", storia di un c,co che finisce collaborazionista dei nazisti. Hrabal è la voce dell'invenzione, della fantasia; indica una possibilità d'uscita a tanta letteratura c,ca che, in questo libro, appare talora prigioniera della propria situazione politica, ossessionata e quasi paralizzata dai suoi mali, costretta anche interiormente in quelle angustie esteriori. Pure dei propri dolori bisognerebbe sapersi sbarazzare, per essere liberi, e gettarsi dietro le spalle, anche se questo è il cinico e savio consiglio che i sazi e i privilegiati sanno dare agli affamati ed alle vittime e di cui questi ultimi, nell'immediatezza del loro dramma, non sanno che farsene.

"Eretici a Praga scrivendo poesie"

"Corriere della Sera"

9 agosto 1971.

Lirica e Terrore.

Ostile o meglio fatale alla narrativa, il Terrore sembra propizio alla lirica o almeno allo stridulo ma appassionato e sincero lirismo. Quando il Terrore politico miete con sanguinaria meticolosità le sue vittime e copre il mondo con la coltre del suo plumbeo ordine, il romanziere tace oppure, se non osa alzare una voce di protesta, è votato a un grigio conformismo edificante che non ha nulla a che vedere con l'arte. La poesia, osserva Milan Kundera, riesce invece a inebriarsi con sincerità delle lacerazioni instaurate dal Terrore, a patire con indifeso struggimento la propria impotenza politica e a stordire questo disagio con un convulso balzo verso il futuro, con l'eccitato sforzo di scorgere nella nebbia del presente il presagio e l'annuncio dell'avvenire. E' il momento del pathosé dell'identificazione tra il narcisismo privato e la nostalgia di fonderlo nella coralità sociale, è l'enfasi di un'innocenza torbida e schietta come la sensualità dell'adolescenza. Più che regnare a fianco del carnefice,

come dice Kundera, il poeta lirico è in questa situazione una vittima del carnefice che anela a farsi complice di quest'ultimo e a redimersi così, in un distruttivo abbraccio con la Storia, dalla colpa della propria esaltata individualità. Da questo reale dramma della sensibilità personale, inadeguata alle esigenze della politica, consapevole di tale deficienza e smaniosa di espiarla, è nata spesso, nelle situazioni di rivolgimento storico-sociale, una lirica grande e violenta, febbrile documento delle ferite che la storia infligge alla poesia.

Nato nel 1929, testimone dunque del Terrore nazista e di quello stalinista (dal quale fu anche direttamente perseguitato), Milan Kundera, il quale vive ora in esilio in Francia, ha voluto scrivere con "La vita è altrove" un'allegoria del destino della poesia nelle epoche di crisi politica. Il suo romanzo racconta la storia di un immaginario poeta ceco, Jaromil, dalla sua nascita, anzi dal suo concepimento, alla morte; più che la vicenda di Jaromil, il libro espone in chiave grottesca e simbolica la vicenda di una vocazione o aspirazione poetica e delle sue colpe, sofferenze e cadute. Due sono i termini di riferimento del destino di Jaromil. Il primo, poeticamente più debole e scontato, è il suo legame di sudditanza verso la madre, il cui oppressivo dominio edipico gli impedisce di emanciparsi, di diventare un uomo libero e responsabile, di amare. Banale sul piano psicologico, questo motivo si riscatta tuttavia parzialmente sotto il profilo simbolico: l'inibitoria tutela materna diviene l'immagine della tirannide che - secondo l'intonazione libertaria del libro - ogni autorità (e specialmente quella della famiglia ossia della tradizione) esercita sull'individuo.

La dimensione inconsciamente edipica ossia il rapporto con la totalità conclusa e protettiva del grembo materno si rivela allora identica alla natura della poesia, della vocazione poetica e della sua tenera e morbida aspirazione alla felicità. La vicenda di Jaromil viene raccontata tenendo presente, in controluce, la parabola dei grandi poeti moderni ovvero dei poeti-adolescenti che hanno patito nella loro stessa carne fragile e ribelle le insanabili tensioni e contraddizioni della storia moderna: Shelley, Rimbaud e altri, fra i quali numerosi maestri della poesia ceca. Ma Jaromil è una parodia di quei grandi destini; la sua vita - ambizioni ed anche autentiche inclinazioni artistiche, amori timidi falliti o profanati, ipocrisie domestiche, infatuazioni e viltà politiche - non ha alcuna grandezza, verità, tranne un autentico ma meschino impaccio dinanzi alla vita, la sua scissione fra realtà e fantasia, ch'egli opera per difendersi, manca della cosciente chiarezza della crisi che aveva fatto grandi le lacerazioni dei poeti veri e si risolve in un gioco inconsistente.

Certo anche la parodia ha la sua verità, Jaromil è, a suo modo, un caso esemplare. Poeta adolescente non solo per ragioni d'età, egli ha l'infantile e appassionato bisogno di gloria che spinge ogni poeta a desiderare di venir riconosciuto e accettato come una guida dagli altri uomini, ma questa brama

sofferta e puerile svela tutta la crudeltà e la colpa di cui si macchia la poesia quand'essa, Anziché, servire la vita, ne abusa con egocentrismo innocente perchè, incosciente: la rete di gelosie e bugie di Jaromil, che nasce dalla sua pretesa che la poesia gli arrechi amore e potere, finisce per asservirsi al Terrore, per farsene complice e spia a danno della stessa donna da lui amata, ch'egli denuncia alla polizia segreta comunista. E' una colpa che coinvolge non solo Jaromil, ma anche l'ambigua vanità di ogni poeta che nella sua sete di riconoscimento, scambi "quel paio di signori e signore che lo circondano" per l'"anfiteatro del mondo" e cerchi l'approvazione del potere. Talora prolisso e prevedibile, il romanzo di Kundera è raramente all'altezza dello spirito che lo anima e rischia di appiattirlo. Rimane tuttavia, aldilà o al di qua del risultato letterario, l'intensa ricerca di una poesia umana che dimora "altrove" (nella pietà, nella comprensione e nella rinuncia al possesso politico e amoroso), lontana dal cimitero nel quale l'autorità edipica (della madre o del partito) vuol imprigionarla e dai languori protervi di ogni Narciso che collabori al proprio e altrui dolore.

"Quando il poeta cerca i consensi del potere"

"Corriere della Sera"

30 maggio 1976.

Peccato che oggi non sia domani.

Peccato che oggi non sia domani, dice fra s, un personaggio dell'"Auto da f," di Canetti, che vorrebbe sottrarsi al dolore del presente e vorrebbe soprattutto averlo già vissuto e consumato, e dunque averlo già alle proprie spalle, innocuo e buono come è innocua e buona la vita quando è già passata e non fa più male, o almeno non fa più tanto male, perchè, non esiste più. Se la vita nella sua immediatezza ferisce e se il tempo morde nel momento del suo trascorrere, l'unica possibilità di ripararsi dalle intemperie del presente è quella di avere già vissuto e di soggiornare nel disteso territorio del tempo già trascorso, nel ricordo e nell'immagine, nella sicurezza che offre l'irrealtà, nella quale i colpi non lasciano il livido. L'uomo braccato dall'ansia fugge nel futuro, perchè, nella corsa verso il futuro la vita brucia di continuo la sua carne pesante e dolorosa, trasformandosi in un'essenza immateriale che non è più soggetta a soffrire: nel suo grandioso delirio il dottor Kiené l'eroe dell'"Auto da f," sogna un futuro finale ed assoluto nel quale l'esistenza e la storia degli uomini abbiano già ultimato il loro corso e appartengano definitivamente al passato, sicchè, l'intera realtà non sia che un immenso passato, uno sconfinato regno della morte e della memoria nel quale potersi aggirare senza pericolo. Minacciato dall'accadere quotidiano, l'individuo si difende con una ritirata sempre più veloce, che lo conduce tuttavia verso la fine, e la sua

storia rischia di risolversi tutta in questa fuga, sempre più rapida perchè, incalzata sempre più da presso.

Il poeta moderno chiede spesso alla letteratura una strategia difensiva che lo metta in salvo dal presente, come il vecchione di Svevo, il protagonista del suo quarto romanzo, appena iniziato ed interrotto dalla morte dell'autore, che soltanto scribacchiando nella sua camera, al sicuro e lontano dall'esistenza primaria e immediata, si protegge dalla sua aggressione ed insieme ne estrae la "luce incomparabile", l'essenza luminosa e inoffensiva. Del resto già Odisseo, quando sentiva cantare le sue gesta dall'aedo alla corte dei Feaci e capiva ch'esse erano ormai consegnate alla levità della favola, piangeva di malinconia, una malinconia che faceva meno male delle zanne di Polifemo e dei marosi di Scilla e Cariddi. L'arte moderna raccoglie certo animosamente la sfida dell'immediatezza, e cerca anzi spesso di abolire il diaframma che la separa da essa e di coincidere col grado zero della vita, di immedesimarsi e confondersi col grezzo materiale quotidiano o di naufragare nella sua elementarità, annullando pure il distacco temporale fra il momento dell'esperienza e quello della sua rappresentazione, sì da proporsi all'attenzione nell'atto stesso del suo farsi, come la registrazione di un processo nella fase del suo svolgimento. Quest'arte sembra quindi tuffata nel presente, nell'immediatezza, nel puro accadere; quanto più diventa eteronoma e quanto più dunque chiede, come osserva Guido Morpurgo-Tagliabue, a circostanze ed a fattori estranei o addirittura fortuiti la sua giustificazione e il suo significato, tanto più essa pare vivere tutta nell'occasionale transitorietà dell'oggi, svincolata da quel punto fermo oltre l'attualità che un tempo sembrava conferirle un senso perenne e librarla al di sopra del presente. L'arte nuova vorrebbe vivere tutta e soltanto nel presente, bruciarsi e rinnovarsi nella quotidianità, fiera di essere effimera e di dovere il proprio significato alle mutevoli costellazioni formate e disfatte dall'ora che passa.

L'ebbrezza dell'istante e del provvisorio non contraddice tuttavia quell'angoscia e quel desiderio di fuga dinanzi al presente che si ritrovano in tante grandi pagine della letteratura contemporanea. L'immediatezza cara all'avanguardia riguarda sempre l'operazione artistica, l'esperimento espressivo, il lavoro dell'officina stilistica; non riguarda quasi mai ciò che sta prima e dietro questo fervore di opere e gesti estetici, l'inavvertito ed erosivo fluire della vita quotidiana con i suoi desideri e le sue paure dirette, non ancora scalfite dall'intento e dalla consapevolezza dell'arte. Uno dei più radicali movimenti d'avanguardia del dopoguerra, il gruppo di Vienna, ha sì proclamato la superiore validità dell'"atto poetico" inteso quale gesto vitale che non aveva bisogno di venire trascritto in alcun linguaggio artistico, ma ha considerato e praticato quest'atto poetico come un "happening", come una provocazione intellettuale in fondo programmata nella sua intenzionale spontaneità, come un'attività estrosa ma consapevolmente culturale. Gaio, ribelle e polemico, l'atto poetico concerneva il facile presente di un lavoro

artistico collettivo con l'arduo scorrere quotidiano in cui ognuno si ritrova solo con la somma delle proprie incertezze.

Di fronte a questo presente dell'esistenza immediata, i cui urti non attutiti da alcun gioco estetico lasciano il livido, vale l'angoscia del personaggio di Canetti, il quale vorrebbe che ogni suo giorno fosse già il proprio domani e che ogni presente fosse già stato scalzato dal proprio futuro. Soltanto mettendosi in salvo e cioè esiliandosi dall'immediatezza della vita, il vecchione di Svevo trova la sua luce incomparabile, che non aveva potuto scorgere quand'essa brillava su di lui; soltanto nella rarefazione operata dal ricordo egli scopre la tenera intensità di una donna e di una giornata che sul momento non aveva potuto afferrare, perchè, nel presente ogni luce dell'essenziale è oscurata dalle cure occasionali che premono da ogni parte e il senso della vita è offuscato dall'angoscia di vivere.

Soltanto l'astrazione e la riduzione più rigorosa paiono promettere di rivelare il senso dell'esistenza, come se solo sfrondando e sfoltendo la vita dell'intrico degli affannosi dettagli che l'avviluppano si potesse liberarne la sostanza, come se il nocciolo fondamentale fosse raggiungibile unicamente dopo aver amputato e potato quanto appare accessorio. La vita vera sembra essersi ritirata dalla buona mescolanza impura dalla realtà, intessuta di valori essenziali e particolarità contingenti, per rifugiarsi nella purezza dell'astratto, nel proprio modello ideale. Ma questa vita pura, prosciugata sino all'osso nell'astrazione, non è più viva, non si lascia mai cogliere in flagrante ma è altrove, latitante e incorporea, trasformata in voce enciclopedica di se stessa.

E' stata soprattutto la grande letteratura mitteleuropea, da Svevo a Kafka a Musil, a rappresentare la vita in forma di trattato o di dizionario della vita. Se l'immaginosa passione classificatoria di queste enciclopedie narrative tende all'atemporalità della definizione scientifica, essa mira soprattutto, nella sua irrealizzabile e nostalgica utopia, a isolare un puro e assoluto presente nel quale la vita appaia e fluisca nella sua essenza incontaminata, illesa da ogni accidentalità che possa offuscarla e da ogni determinazione che possa limitarla. Musil narra il "viaggio in paradiso", la felicità bruciante ed estatica dei due amanti sulla spiaggia sospesa nello spazio astorico e asociale del cielo e del mare, Doderer vagheggia "l'isola del puro presente" in cui l'uomo si apra all'appercezione totale dell'esistere senza scelte n, selezioni parziali.

Quest'ardente sete di pienezza si placa, momentaneamente solo nell'astratto; ogni aspetto concreto della vita finisce per risultare angusto e per venire rimosso, onde far risplendere quella vita vera ch'esso pare velare e che si ritrae aldilà di ogni definizione, la quale sembra limitare la sua integrità.

L'inappagata nostalgia di esistenza pura si sposta verso un'esistenza sempre più indefinita, tanto da risultare vuota o addirittura morta. Nell'"Uomo senza qualità" Musil immagina l'Azione Parallela quale ricerca di un nucleo della realtà così essenziale da essere introvabile e forse inesistente; nei suoi

amplissimi romanzi Doderer cancella progressivamente tutte le specifiche particolari (storiche, ideologiche, psicologiche, culturali) dell'essere, per inseguire il miraggio di una vita così depurata di ogni attributo limitatore da essere ridotta al suo mero trascorrere, al suo semplice venir consumata da chi la vive. Un passo ancora e la vita giunge, in nome della sua essenza, addirittura al suo arresto: Doderer celebra e descrive minuziosamente la perfezione dell'apparato digerente e del meccanismo che presiede al suo funzionamento, salvo poi deprecare l'accidentalità del processo vitale che, mettendo e tenendo in moto quel meccanismo, logora la sua perfezione. La realtà concreta e diretta, con la sua indivisibile mescolanza di luminosi significati e farraginoso futilità, incute timore; i fardelli quotidiani tendono ad apparire così gravi da indurre a credere che una vita autentica sia immaginabile soltanto liberandosi di essi e non già misurandosi col loro peso e con la loro difficoltà, nelle quali pure invece si manifesta e s'incarna quella sfuggente autenticità. L'agenda delle nostre giornate è fatta di note ed appunti che scandiscono impegni e scadenze assillanti, e la nostra fretta è quella di voltare pagina, di depennare con un frego i compiti già sbrigati e di averli quanto più presto possibile dietro di noi, già svolti e finiti al pari dei nostri mali e dei nostri giorni. C'è sempre qualche motivo per desiderare che l'oggi passi in fretta e che sia presto domani: per guarire da una influenza, perchè, si risolva un'incertezza, perchè, inizino le vacanze, per conoscere l'esito delle elezioni, perchè, arrivi lo stipendio o la pensione che tardano. Già Shelley osservava che si dedica una cospicua parte della vita al rimpianto del tempo che fu, ma che mentre lo si viveva, si desiderava vederlo passare rapidamente e lo si bruciava impazienti in questo desiderio: "ma i dì, fosse duolo o piacere, / gettavano un'ombra, che tu / volevi vederlo cadere / quel tempo che fu".

E talvolta può sembrare che, in quella nostra agenda, solo qualche pagina bianca rappresenti la vita vera, una superficie liscia e vuota di ogni scopo e di ogni contenuto, un puro essere indeterminato pago unicamente di esistere. Si vorrebbero allora riempire le altre pagine di tutti i doveri e le cure possibili per rendere quella ancora più bianca e più disponibile a una vaga pienezza, consumare l'oggi oscurato dall'ansia di vivere per medicare tutte le spine inflitte da quell'ansia e sognare un domani dedicato esclusivamente alla libertà indefinita. Uno scrittore grottesco potrebbe narrarci la storia di un uomo che impiega furiosamente gli anni e i decenni a pagare il tributo di tempo dovuto all'ufficio, alle degenze in ospedale, alle code davanti agli sportelli o alle pratiche burocratiche per esaurire tutti i disagi particolari e riserbarsi alla fine la vita senza aggettivi n, specificazioni. Una vita rimandata sempre al domani; ma l'irreparabile tempo, diceva la bella Filina nel "Guglielmo Meister" di Goethe, va onorato e goduto mentre passa, mentre solca e segna le pagine del nostro "carnet".

"Corriere della Sera"
4 agosto 1971.

Anima ed esattezza.

Nell'"Uomo senza qualità" di Musil si parla del tentativo di istituire un segretariato generale dell'anima, mentre d'altronde si insegue un'utopia dell'esattezza ossia il sogno di fondare una vita esatta: in altri momenti ricorre il binomio di mistica e matematica, lo sforzo di trovare la sintesi tra la morbida indefinitezza del sentimento e la rigorosa logica della scienza, tra l'ineffabile e l'analisi, tra la fluida oscurità del processo vitale che sembra sottrarsi ad ogni comprensione razionale e la fredda verifica empirica che sottopone spietatamente ai suoi criteri di misura tutti i settori dell'esperienza, anche e soprattutto quelli recalcitranti alla classificazione intellettuale.

La grandezza della cultura nata dal crepuscolo e dallo sfacelo del composito impero asburgico consiste essenzialmente in questa complementarità di spirito scientifico e tensione metafisica, di analisi empirica e ricerca di assoluto. La civiltà danubiana ha sentito e patito la bancarotta dei valori e il crollo di un sistema verticale, piramidale e gerarchico (ch'era la trasposizione spirituale di un ordine feudale) capace d'imporre un senso al mondo: ha vissuto cioè con particolare intensità, data la sua struttura politica e sociale, il grande problema della cultura moderna, la perdita del significato delle cose e del volto unitario del mondo.

Orfana dell'assoluto, la cultura austroungarica non ha conosciuto i surrogati borghesi della totalità infranta, le dottrine idealistiche e storicistiche che hanno tentato di ritrovare un'immagine ottimistica e totale della realtà dopo l'eclissi della metafisica e delle filosofie che si erano proposte delle verità ultime: nella cultura austriaca il costante rifiuto di Hegel e di ogni storicismo si accompagna a una continua presenza del pensiero kantiano, da Kant a Schopenhauer alla scuola neokantiana, e di una fervida filosofia della scienza (praticata spesso da scienziati quali Mach, Hertz o Boltzmann) ricollegata anch'essa al pensiero kantiano. Dalla psicoanalisi al positivismo logico, le direzioni verso le quali si muovono i più originali indirizzi della cultura austriaca sono costantemente quelle della ricognizione analitica e della verifica empirica del particolare, mentre d'altronde i poeti e gli scrittori nutriti di quello spirito analitico continuano a porsi domande intorno alle cose supreme, ma a porsele nei termini di una severa e scettica precisione scientifica.

Sospeso fra l'esattezza analitica e la tensione metafisica, fra l'anima e la matematica il "romanzo totale" ha cercato la sintesi fra poesia e scienza, fra il neopositivismo logico del circolo di Vienna e l'istanza romantica

dell'assoluto, tra la frantumazione dell'unità psichica operata dalla psicologia del profondo e l'acquisizione della nuova realtà sovraindividuale che quest'ultima sembrava promettere. Fra il 1930 e il 1935 escono l'"Uomo senza qualità" di Musil, i "Sonnambuli" di Broch, l'"Auto da f," di Canetti, romanzi, o antiromanzi, nei quali la parola perde ogni vibrazione d'impressionismo lirico e individuale per divenire espressione matematica e tornare quindi alla sua essenza di "logos", violata dal soggettivismo borghese del "siclec stupide". La letteratura austriaca, che aveva avvertito i primi sintomi della lacerazione d'ogni tessuto e d'ogni strumento formale - il flusso di coscienza del tenente Gustl schnitzleriano, l'ineffabilità cui si condanna il Lord Chandos di Hofmannsthal, la disgregazione di Malte - è anche la prima a porsi il problema della ricostruzione di un linguaggio artistico intersoggettivo e razionale. La storia della narrativa austriaca costituisce in tal senso uno dei più ricchi capitoli nel quadro generale del rinnovamento del romanzo novecentesco. Un altro punto fermo nelle vicende della narrativa contemporanea è il romanzo "Sulla zattera" di George Saiko. Bench, nato nel 1892 (e morto nel 1962), come scrittore Saiko appartiene alla seconda stagione del romanzo totale: "Sulla zattera" è apparso nel 1948, precedendo di qualche anno la scoperta di Doderer ("La scalinata", "I demoni") e l'eccentrica, smisurata e geniale "cronaca intellettuale del mondo" di Albert Paris Gittersloh, "Sole e luna", una sorta di summa teologica dell'epica che cerca di riconquistare l'intellegibilità razionale dell'universo tramite l'analogia e la metafora.

Sotto il profilo del successo, Saiko è stato il meno fortunato di questi autori: la sua opera lenta e tortuosa, che si snoda in un ritmo greve di meandri e di gorghi oscuri e che si muove in un'incerta e indefinibile zona di confine fra l'inconscio e la riflessione morale, era fatta per piacere a Roberto Bazlen e non certo al largo pubblico di lettori superficiali o sofisticati dalle parole d'ordine delle mode letterarie. Nemmeno la versione italiana di Lydia Magliano, edita da Rizzoli nel '67, ha avuto un'accoglienza proporzionale ai suoi meriti. Statico o meglio impercettibilmente fluttuante in un movimento circolare che scava in profondità scoprendo di continuo nuovi strati nelle medesime figure e situazioni, "Sulla zattera" ritrae un ambiente feudale collocato vagamente nell'Austria durante il ventennio fra le due guerre: lo scenario dell'azione è dato dal fondo terriero del principe Alexander Fenck, cornice esteriore e insieme paesaggio dell'anima dei personaggi, creature alla deriva sulla zattera interiore trascinata dalle "acque nere" dell'inconscio. La piramide feudale fornisce al romanzo il senso della gerarchia, l'ordine e la struttura immobile di un cosmo barocco e aristocratico che esclude la storia e si trova quindi tanto più esposto al prorompere del caos e dell'irrazionale: la maestà del barocco si sgretola sull'abisso dell'inconscio. Quest'ultimo infatti costituisce il vero e proprio terreno della rappresentazione letteraria, sicché, tutto il romanzo è costruito sulle proiezioni simboliche dei più occulti e incontrollati impulsi del profondo. Come Svevo cerca di esprimere la tragedia e la passione di

Zeno nei nervosi movimenti della mano che accende una sigaretta, anche Saiko scandaglia un'illimitata superficie di gesti, azioni e riti quotidiani, che afferrano i moventi nascosti dell'esistenza e dell'agire. Saiko segue consapevolmente le orme di Joyce (cui ha anche dedicato degli scritti teorici) nel processo associativo, che egli cerca peraltro di cogliere nella lingua quotidiana, la quale resta così immune da ogni gioco verbale e da ogni aggressiva deformazione: col suo senso austriaco e aristocratico della forma, Saiko ritrae il dilagare del disordine restando apparentemente fedele al più rigoroso ordine.

Il campo dell'arte s'identifica col mito: la creazione linguistica deve fissare imparzialmente il continuo processo di rimozione e di sublimazione della vita psichica, portando alla luce la meccanica dell'irrazionale e togliendo così a quest'ultimo il suo potere negativo. Le immagini poetiche appaiono quindi figure simboliche dei moti del profondo: la descrizione accurata e minuziosa si trasforma in tal modo in evocazione di rituali magici e animistici, in raffigurazione di simboli e "totem" dell'anima. L'attenzione di Saiko si concentra sempre sul punto in cui la realtà esterna s'incontra e si confonde con quella interiore. sull'attimo in cui il flusso della coscienza o dell'inconscio si cristallizza in situazioni e figure archetipiche, simili ai segni del linguaggio onirico: le conversazioni, le attrazioni e le repulsioni reciproche dei personaggi sono proiezioni di una totalità sovraindividuale della vita psichica. Ogni personaggio appare quale un Io provvisorio, quale un momentaneo agglomerato di emozioni e pensieri: "Sulla zattera" rifiuta infatti la psicologia quale caratterizzazione individuale e punta a ritrovare quel fondo dell'inconscio collettivo nel quale ogni moto dell'animo trova il suo significato e la sua razionalità. Come il Virgilio del suo amico Broch, pure Saiko tenta di strappare un ramo d'oro alla morte, di far luce in quel buio che è il tessuto generale della psiche umana. Saltando da buon austriaco il momento borghese dell'individualità definita, Saiko passa dall'"organon" barocco e dall'aristocrazia declinante alla scomposizione dell'Io: nella sua pagina anche la fine dell'impero asburgico si trasforma nella vivisezione di psicosi di gruppo (nella novella "Gli artigli dell'aquila bicipite"). mentre lo stesso mondo classico-mediterraneo si configura come una grande riserva ancestrale di condizionamenti mitici.

In conformità a questo carattere dell'opera, sull'analisi dei singoli personaggi prevale l'indagine delle loro reciproche relazioni ("das Zwischen ihnen", diceva Musil) onde far risaltare sotto la superficie immobile della narrazione la sottile e incalzante dinamica dei movimenti e delle reazioni emotive, a cominciare dal rapporto centrale fra Alexander e Joschko, il gigantesco guardaportone slovacco che rappresenta anche un complemento della personalità del principe, la proiezione dei suoi desideri di forza e di compensazione, sino a quel delirante esorcismo contro la morte che si traduce nel proposito d'imbalsamare Joschko dopo la sua tragica fine. Alla componente feticistica e

magica del romanzo, s'affianca l'attenzione dedicata alla sfera del pre-razionale (incarnata, per esempio, nella demonica e distruttiva elementarità di Marischka, forza erotica allo stadio tribale). Il passato, che affiora nelle cicatrici del presente, è il grande bacino dell'irrazionale: non si tratta soltanto di un passato individuale, ma della totalità dell'inconscio collettivo, nella quale affonda e dalla quale riemerge l'Io personale, in un moto alterno rispecchiato pure dalle convenzioni di una società che si sbriciola conservando intatto il senso della forma. La molla centrale è costituita dall'impulso erotico, che sommuove la fittizia stabilità di ogni individualità; la tensione distruttrice dell'eros viene fronteggiata dall'ipotesi religiosa, esemplificata soprattutto dal personaggio del vescovo, fratello di Alexander, e da altre ambivalenti figure di ecclesiastici. Certo anche il problema ideologico viene riassunto nella rappresentazione mitica, così come avviene pure per il tema politico nell'"Uomo nel canneto" (1956), il romanzo di Saiko sulla crisi del '34 nel quale il fascismo viene presentato come una possibilità dell'irrazionale, secondo un'ottica insieme psicoanalitica e religiosa che si ritrova in molte interpretazioni della regressione politica offerte dalla narrativa austro-mitteleuropea.

Fra il paesaggio paludoso in cui viene occultato il corpo mummificato di Joschko e il paesaggio segnato dalle rughe sul volto dei personaggi non c'è differenza sostanziale, soluzione di continuità: entrambi trasmutano, svaniscono nel fluire delle acque che sommergono la fragile zattera, risalgono alla superficie della consapevolezza morale. Anche per Saiko, come per Musil, la corrosione di ogni certezza recupera una possibilità religiosa; la crisi dell'intelligenza, portata all'estremo, ritrova la morbida ambiguità ma anche il libero spazio dell'anima. La corsa della zattera alla deriva diviene allora un viaggio, il viaggio interiore di un "Ulisse mitteleuropeo in veste da camera", se è lecito usare un'espressione di Giorgio Bergamini, lungo i mari dell'intelligenza e del tempo.

"La curva ed il cerchio"

"Il Piccolo"

8 agosto 1971.

L'intervallo e il desiderio.

"Chi cerca," scrisse Kafka, "non trova; chi non cerca, viene trovato." E' la storia dell'agrimensore K., il quale si sforza caparbiamente di scoprire il modo d'entrare nel castello e con questa ostinata tensione della volontà si preclude la grazia o almeno le ostacola il cammino. si nega a quella disponibilità e a quella semplice immediatezza che gli permetterebbero di venire scelto, di venire trovato e di rispondere di sì all'improvvisa chiamata.

La storia di Kafka, con i suoi capziosi esercizi autopunitivi e i suoi momenti di liberazione poetica, si svolge e si snoda fra i due estremi di questa diffidenza dinanzi alla vita e di questa nostalgia di abbandonarsi alla vita e dirle "sì e così sia", come aveva tentato di insegnare Nietzsche. I personaggi kafkiani dicono di no all'esistenza, ai suoi beni come ai suoi mali: Joseph K., nel "Processo", respinge l'accusa del tribunale, l'agrimensore K., nel "Castello", si ribella alla legge che lo tiene lontano mentre Amalia rifiuta di cedere alle voglie dei potenti, Kafka stesso indietreggia ogniqualvolta i lacci quotidiani sembrano stringersi definitivamente intorno a lui e si sottrae al matrimonio, all'ufficio, alla famiglia paterna.

Sedotto dal richiamo della vita, Kafka s'affretta a denunciarlo quale esca minacciosa e ingannevole, quale trappola che attira l'incauto fuori dalla sua paziente trincea e lo trascina alla catastrofe, come avviene nel "Medico di campagna". L'universo di Kafka è un universo nel quale l'uomo rilutta tenacemente al desiderio e cerca di sfuggire alla sua forza tortuosa e struggente perchè, teme, o meglio perchè, sa di non essere all'altezza del grande e trascinante respiro del desiderio e preferisce bloccarlo, reprimerlo, distanziarlo, eluderlo piuttosto che venirne travolto.

Nessuno ha descritto come Kafka la debolezza e l'eccitata fragilità dell'uomo moderno, sradicato dalla natura e scagliato come un sasso nella storia, di fronte alla lusinga, alla pienezza del desiderio, che accosta l'individuo alla totalità vitale. Con la sua maniacale e rigorosa oggettività Kafka traccia il ritratto di un mondo spietato e preciso nel quale l'individuo, per salvarsi, deve restare chiuso in casa e non avventurarsi nella notte quando lo svegliano per un appello misterioso, deve restare al suo scrittoio praghese e tener lontana la donna amata come Felice a Berlino, deve sotterrarsi in un labirinto di cunicoli come il protagonista della "tana".

Ma una difesa di tal genere è sempre vana nella sua agguerrita perfezione tecnica, e può tutt'al più differire la fine, come lo scarto inatteso della lepre braccata dai cani. L'impossibilità di dire di sì implica pure la vanità della negazione. Kafka vive in un mondo in cui l'individuo gli appare esautorato e manipolato, fagocitato da un potere oscuro e tentacolare, anonimo e sfuggente come quello del mito arcaico: in questo mondo appiattito e deserto, che il poeta ha il dovere di rappresentare imparzialmente e di non "defraudare della sua vittoria", se questa è segnata dalla legge delle cose così come sono, l'uomo può essere soltanto ingannato e raggirato da tutto ciò che sembra corteggiare e solleticare la sua persona privata, la sua intimità, il suo corpo, la breve misura dei suoi sentimenti.

Kafka registra il vuoto dell'esistenza, il tramonto della calda vita e denuncia la spaventosa tirannia collettiva che ha depauperato la condizione umana di questi legami e valori e li usa ormai come tranelli, per illudere che esistono ancora possibilità di vita piena e per far cadere la vittima, abbacinata da questa promessa, in un trabocchetto che rinsalda ancora di più le sue catene.

Tra l'imputazione e la sentenza, tra la minaccia e l'esecuzione resta allora soltanto un intermezzo, un ristretto limite di tempo e di spazio nel quale l'individuo può muoversi organizzare le sue difese, procrastinare la distruzione, afferrare i minimi frammenti di gioia e di vitalità che questa zona intermedia gli concede. Kafka è il grandissimo poeta di questo intervallo, di questa vita ridotta a intervallo e annota puntigliosamente i confini e i margini di tale territorio circoscritto, le piccole sortite che le consentono qualche modesto ampliamento, le ritirate strategiche e le difese elastiche, la tattica cinese di non offrire punti di presa alla stretta dell'avversario.

Nel triplice ghetto della sua Praga slavo-tedesco-ebraica, Kafka vive direttamente, nella sua condizione di israelita assimilato in una società nella quale non poteva integrarsi e sradicato per sempre dalle sue origini ebraico-orientali, la situazione dell'uomo moderno cui sono vietati sia l'arrivo sia il ritorno, sia la terra promessa sia la terra natale: la verità di Kafka è quella dell'esilio, del deserto, di Mosè che non giunse a calcare il suolo di Palestina.

Il grande mito ebraico dell'esilio offriva a Kafka un simbolo, una parabola per la condizione dell'individuo contemporaneo costretto a vivere in un intervallo prolungabile all'infinito, ma sempre ignaro di meta e di salvezza. Ma la tradizione ebraica, specialmente quella del misticismo chassidico, lo affascinava e lo inquietava perchè, in quella tradizione egli vedeva l'affermazione piena e totale della vita, l'imperturbabile abbandono al desiderio, il possesso dei sensi e dell'immediatezza quotidiana, la consapevolezza che l'intervallo fra il nulla e la polvere può essere colmato, come dice un apologo chassidico, bevendo qualche buon bicchierino.

La tradizione ebraica sembrava promettere che dietro la porta poteva esserci la risposta, che da un momento all'altro si poteva esser trovati; non a caso, fin dalle origini, quella tradizione gli additava eroi picareschi e sanguigni che, magari a maggior gloria di Dio, si erano gettati con allegra e comica fiducia nel fiume dell'esistenza, nel vortice del desiderio vitale trovandola, nonostante tutto, piena di incanto, di ingenuità, di libertà. Gli Ulissi della tradizione ebraico-cristiana ignorano infatti la calcolata prudenza di quello omerico, che ascoltava le sirene ben legato all'albero della nave, con i suoi marinai dalle orecchie ben turate: Pietro, a un cenno di Cristo, si getta in acqua senza premunirsi a priori dal rischio, mentre i bistrattati e perseguitati eroi delle storie chassidiche non si peritavano di dare una strapazzata al buon Dio perchè, aveva creato un mondo così bislacco e sapevano che, dopo tutto, non bisogna farsi un idolo n, una fissazione nemmeno della Torah.

Kafka ignora questa libertà e questa spregiudicatezza, ma sa che la loro eclissi è la radice dell'infelicità, e che l'infelicità e la depressione sono una colpa. Il suo destino può essere soltanto quello di ascoltare le sirene circondandosi di tutte le precauzioni possibili per non accorgersi che esse non sanno nemmeno cantare, che il canto segreto del mondo è in realtà soltanto un insopportabile

silenzio.

Ulisse guardingo e ossessionato, Kafka erige una barriera fra s, e la vita, che egli identifica con un'immensa, opaca e spietata potenza; elude la vita con la scrittura, trasfonde il bloccato desiderio nell'altissima tensione della letteratura, sbrogia nei nitidi tratti che escono dalla sua penna i grovigli irrisolvibili sul piano dell'esistenza, cataloga e scheda in un'esattissima mappa tutto ciò che non può possedere cancella e mimetizza i suoi connotati nell'impersonalità delle parole, s'innalza solitario e potente fra le sue carte, consapevole che, se egli non riesce a raggiungere il mondo, sarà il mondo che si presenterà a quelle carte per esserne giudicato.

Fra quelle sue carte Kafka è solo, "solo come Franz Kafka" secondo quanto soleva dire lui stesso, ma non è esposto alla curiosità di una folla aggressiva e malvagia. non prova lo sgomento di sentirsi sconosciuto e ignoto agli altri. Nella fitta rete della sua scrittura in bianco e nero, gli ingannevoli colori dei giochi di luce del giorno si infiltrano di soppiatto e di riflesso, come un bagliore accecante che non si riesce a fissare con lo sguardo e che costringe a distogliere la faccia ma che permette di afferrare, in quel riverbero sul viso abbagliato, l'intensità e lo splendore di quella luce: "Solo la smorfia sul volto che si ritrae," scrisse Kafka, "è vera."

"Franz Kafka, l'ultimo Ulisse"

"Corriere della Sera"

2 giugno 1974.

L'amore da lontano.

Nel suo racconto "La tana" Kafka espone, travestito in forma narrativa, una specie di manuale di strategia, un suo personalissimo breviario di tecnica difensiva. In quest'arte o scienza della ritirata v'è tutta la paziente costruzione autodistruttiva perseguita da Kafka con burocratica assiduità: la creatura inseguita dal mortale nemico scava dei cunicoli che le offrano uno scampo o un riparo all'avanzata dell'avversario, intreccia le uscite sotterranee di sicurezza alle spirali delle gallerie tracciate dall'altro per raggiungerla, sino a non distinguere quasi più il labirinto della minaccia da quello dei nascondigli. La vittima cerca di schivare la mossa del nemico o di prevenirla, ma sta comunque al gioco imposto dal carnefice, si sposta lungo le caselle ma non pensa a rovesciare la scacchiera: escogita ogni tortuosa possibilità di salvezza o di rinvio della sconfitta, tranne la vera fuga che distanzi definitivamente il pericolo. La fittissima e inestricabile trama amorosa offerta dalle "Lettere a Felice" estende questa tattica dell'elusione continua e continuamente frenata ad un estenuante e straziante modo di essere, a un'immodificabile misura di vita. Il più acuto interprete di queste lettere, il

grande Elias Canetti, ha sottolineato come il moto costante dell'esistenza kafkiana sia quello di sottrarsi al potere e a tutte le sue forme, cedendogli come un lottatore giapponese per non offrirgli dei punti di presa e cercando di dissimularsi e di celarsi nelle parvenze infime e minimali di ciò che sfugge all'attenzione.

Le "Lettere a Felice" sono il protocollo, maniaco e trascinate, di questo allenamento alla ritrosia. La vicenda umana che esse illuminano è snervante e, per certi versi, di un'illecita ambiguità. Come molti nevrotici parzialmente inceppati sul terreno sessuale ed affettivo, Kafka destò l'interesse di molte donne: Felice Bauer, Grete Bloch, Julie Wohryzek, la "svizzera" conosciuta sul Garda, Milena Jesenská, Dora Dymant. In questi amori e in queste amicizie amorose Kafka ebbe spesso il ruolo del parassita, esercitando involontariamente una funzione inibitoria e repressiva come quella degli odiati personaggi paterni delle sue novelle. L'incontro con Felice ebbe luogo nel 1912 a Praga in casa dell'amico Max Brod; la relazione, essenzialmente epistolare, giacché la ragazza abitava a Berlino, e raramente animata da rapporti personali diretti, approdò per ben due volte al fidanzamento ufficiale in entrambi i casi presto sciolto; il distacco definitivo avvenne nel 1917. La rottura dell'ultimo fidanzamento, decisa in una riunione di famiglia all'albergo "Askaniischer Hof" di Berlino la quale apparve a Kafka come l'oscuro verdetto di un tribunale, fu uno dei motivi ispiratori del "Processo", che Elias Canetti considera del resto la trasposizione narrativa del legame con Felice. Già nel 1913 s'inserì nella vicenda Grete Bloch, un'amica inviata da Felice con la missione di convincere Kafka a riannodare la relazione e che fu invece coinvolta nell'intossicata scherma amorosa, tanto che si suppone, senz'alcuna certezza, che abbia avuto un figlio da Kafka: oscura storia che è stata indagata da Giorgio Zampa, cui si deve la pubblicazione in anteprima, qualche anno fa, di alcune di queste lettere.

Sia o no fondata l'illazione, è certo che fra le ottocento pagine dell'epistolario soltanto in quelle, assai poche, indirizzate a Grete si coglie qualcosa che assomiglia all'amore, o almeno a un dialogo. Le altre, quelle a Felice, sono un sofferto e capzioso monologo. Assillanti e smaniose richieste di una corrispondenza sempre più frenetica, pignolo inventario delle lettere spedite e ricevute e addirittura registrazione dei loro orari di partenza e d'arrivo, dettagliati resoconti di fobie e disturbi neurovegetativi, larvati rimproveri e accanite autoaccuse, ossessivi e implacabili confronti con la conturbante realtà del proprio corpo: nella serrata rete che Kafka tesse intorno a Felice non c'è posto per un vero incontro. Se la donna sembra allontanarsi, egli la incalza, ma quando s'avvicina egli si ritrae: Kafka ha bisogno di una presenza amica che lo assista da lontano e lo sorregga nella sua unica passione, quella di scrivere; una vicinanza fisica gli riuscirebbe insopportabile, ed egli la ostacola con ogni mezzo. Le note più autentiche dell'interesse per Felice affiorano nella meticolosa precisione con cui Kafka annota ogni dettaglio della

vita della donna (dalle sue abitudini sino agli oggetti del suo tavolo d'ufficio) e archivia nella memoria ogni particolare, anche il più insignificante, dei loro incontri: come per Borgesé anche per Kafka l'implacabile catasto delle cose e la minuziosa archeologia della propria vita costituiscono una struggente forma d'amore.

Solo e malato, al suo scrittoio notturno, Kafka si cimenta con tutti i mostri dell'agonia europea di quegli anni, con una cristallina lucidità che impedisce alle lettere di scadere in quell'appiccicosa miseria privata nella quale sguazzano gli insopportabili e inutili epistolari di tanti scrittori anche grandi: Kafka sa bene che ogni realtà personale e soggettiva deve sparire se vuole salvarsi, come Omero ha cancellato il proprio volto nel poema e come gli architetti della grande muraglia hanno dissolto il loro nome nella perfetta connessione delle pietre. Per Kafka questa storia finisce nel 1917, ma, come osserva Ervino Pocar, splendido traduttore e prefatore del volume, per Felice, morta nel 1960, il romanzo dell'esistenza non si arresta a quella conclusiva rottura. Ed è all'ignota ed elusiva figura di Felice, deformata dal doloroso arbitrio di Kafka, che si rivolge ora invano la nostra inappagata curiosità.

"Franz Kafka scriveva a Franz Kafka"

"Corriere della Sera"

15 ottobre 1972.

Scrivere e vivere.

Kafka sapeva, come afferma egli stesso nei diari, di essersi sviluppato in un'unica direzione, quella dello scrivere, dimagrendo invece in tutte le altre, in quelle del sesso, del mangiare e bere, della musica e di tutto il resto. Se gli antichi ponevano in guardia contro il pericolo di "propter vitam vivendi perdere causas", di perdere le ragioni che danno un senso alla vita per cieco amore della vita immediata, Kafka indulge al peccato opposto: ricerca il significato dell'esistenza con un accanimento che gl'impedisce di viverla liberamente, perde la vita perchè, tutto teso a scoprire la verità che dovrebbe giustificarla. Per definire questa verità, Kafka, ha osservato il più grande dei suoi critici, Giuliano Baioni. si pone fuori di essa e con ciò si priva della sua ricchezza, che può essere solo vissuta dall'interno, da chi "è" nella verità. La minaccia che incombe sull'individuo moderno non è più, come per gli antichi, la perdita della morale bensì quella della calda vita: non l'eclissi della ragione, ma l'esaurimento della forza istintuale, del desiderio. Per Kafka, l'unico modo di vivere è scrivere; le lettere sono il più grande documento del suo tentativo di sopravvivere grazie alle distanze e alle barriere che la scrittura instaura, come una maglia metallica, fra chi scrive e le passioni, i corpi, la promiscua invadenza della vita.

Kafka scrive innumerevoli lettere: a Max Brod e agli altri amici, ma soprattutto alle donne, a Felice, a Milena, alla sorella Ottla. In forma diversa, sono tutte lettere d'amore e quindi di delicatissima tenerezza ma anche di angoscia e di ripulsa. L'amore è una forza di cui Kafka ha bisogno ma dalla quale egli pure teme di venire risucchiato e imprigionato; egli cerca allora di amare da lontano, di rimandare la vicinanza fisica e di catturare nella chiarezza della pagina quel groviglio vitale di cui sente paura e nostalgia. Tramite le lettere egli tesse intorno alle sue donne una rete inesorabile, con lo struggimento dell'amante che non rinuncia ad alcun dettaglio concernente l'oggetto amato ma anche con la gelosia del tiranno che isterilisce la vita: le lettere, strada facendo, divorano i baci ch'esse dovrebbero portare a destinazione, dice egli stesso a Milena. Scrivere d'amore vuol dire tenere a distanza l'amore, per non venirne travolti nella propria debolezza, e mantener vivo il desiderio potenziale, affinché, la realtà non lo estingua.

Se dalle amiche e fidanzate quali Milena e Felice ci si può sempre allontanare, da Ottla, la più amata delle sorelle, ciò è impossibile. Modello della tenera e spietata figura della sorella di Gregor Samsa nella "Metamorfosi", Ottla è il volto più puro della famiglia, cui Kafka aspira con tenerissimo sentimento e dalla quale insieme si ritrae come dalla più tortuosa delle prigioni: il più lieve passo falso può trasformare il limpido affetto nell'appiccicoso calore della tana e l'amore in uno strumento di dominio. Destinate dal loro autore esplicitamente alla distruzione, le lettere a Ottla (101, cui si aggiungono 9 indirizzate ai genitori o ad altri familiari) sono certo state pubblicate con un atto di arbitrio e di violenza nei confronti della volontà di Kafka e del suo diritto a vederla rispettata, anche se quest'arbitrio e questa violenza possono alla fine permettere un rispettoso accostamento alla realtà di Kafka e una comprensione più profonda e più umana della sua vita e della sua opera. Sono lettere caste e gentili, ma non è certo l'argomento verecondo o scabroso a determinare la legittimità o l'illiceità della divulgazione dell'intimità altrui, che è ambigua di per sé: illecito non è ciò che si spia dalla serratura ma piuttosto lo stesso spiare da quella posizione. Manca dunque, a queste pagine, il gesto più alto che possa giustificare un libro e cioè la libera e responsabile decisione di offrirlo in dono agli altri e di esporlo al dialogo e al giudizio, in una consapevole e generosa assunzione di rischi e doveri. A riscattare queste lettere dall'umidiccia immediatezza dell'autobiografia spicciola c'è tuttavia la ferma coerenza con la quale Kafka vive la sua esistenza, ben sapendo quanto precaria sia, soprattutto nell'età moderna, la distinzione fra vita pubblica e vita privata, esteriorità e interiorità, azione sociale e scelta individuale. In un'epoca che vede gli strumenti del potere e della persuasione collettiva infiltrarsi dovunque e soprattutto all'interno dell'uomo, annidandosi nei pensieri e nei moti dell'animo, Kafka sa che ogni gesto o sentimento della "privacy" ha una responsabilità pubblica ed è anzi esso stesso un fatto pubblico. La sua particolarissima biografia appare

sovrapersonale e oggettiva come un capitolo di stona, sì da scoraggiare qualsiasi petulante curiosità psicologica. Psicologia per l'ultima volta, ammoniva Kafka nei suoi diari.

Come con Milena. anche con Ottla Kafka si trova di fronte a un'interlocutrice dalla cui appassionata e forte chiarezza egli ha tanto da imparare. Non si conoscono le lettere di Ottla, ma dalle parole che il fratello le rivolge s'intravede la sua libera e generosa personalità: a differenza di Kafka, Ottla aveva saputo affermare la propria indipendenza nei riguardi dell'autorità familiare, con autonome scelte nel campo professionale e sentimentale che allora non erano certo facili per una giovane donna. Quando si scatenò il furore antisemita si separò, per non danneggiarlo, dal marito ceco e cristiano; internata dai nazisti, non volle abbandonare un gruppo di bambini deportati ad Auschwitz, dove morì in una camera a gas. Nelle sue lettere, ora tristi ora gaie, Kafka si aggrappa alla tenerezza della sorella con uno smarrito anche se autoironico bisogno d'aiuto. Kafka avverte intensamente, con riluttanza e con attrazione, il rapporto di dipendenza creato dalla condizione familiare, una dipendenza che sembra prolungare i giochi dell'infanzia sempre sospesi fra l'aggressività e le carezze. E' la condizione da cui nasce, come ha visto Baioni, il groviglio della "Metamorfosi", nel quale la ribellione al legame biologico familiare (che tende a tirar giù l'individuo nella "pappa informe delle origini" e cioè ad imprigionarlo nel "contesto meramente animale" della famiglia) viene scontata con l'autopunizione cui si condanna, col suo senso di colpa, il figlio. Ed è proprio la sorella che si fa esecutrice di questa condanna, per castigare il fratello del suo tentativo di liberarsi dai vincoli del sangue e del loro reciproco amore fraterno (Baioni).

Ma Kafka, così tortuoso nell'arte, nella vita è innocente; le lettere a Ottla son lettere di purissimo affetto. Kafka chiede aiuto, chiede una parola amorosa che ingiunga alla sua tosse terribile di smettere, ma invoca soccorso con discrezione e con umorismo, conscio che nonostante tutto quello che egli vive è appena l'antinferno e soddisfatto se, guardandosi allo specchio, può ancora trovarsi "molto somigliante". Inetto alla felicità, che gli appare "lampo, saetta, comando dall'alto e peso orrendo", si rifugia nella malattia, ma la nostalgia di felicità rinasce straziante al pensiero della salute o di un boccale di birra. Come il digiunatore di uno dei suoi ultimi racconti, Kafka sa di essersi costretto a morire d'inedia perchè, intollerante di qualsiasi cibo e di essersi votato a una perfezione morale fondata sulla colpevole incapacità di vivere. "Non sono solo, perchè, ho ricevuto qui una lettera d'amore," scriveva a Ottla riferendosi a Felice, la prima fidanzata, "eppure sì, sono solo, perchè, non ho risposto con amore."

"Lettere per prolungare i giochi dell'infanzia"

"Corriere della Sera"

29 febbraio 1976.

Sull'orlo del silenzio.

La forza plastica, scrisse Hofmannsthal, ha le radici nella giustizia; in nome di quest'esigenza etica egli perseguì la compiutezza nel limite e nel contorno, nella linea e nella chiarezza, innalzando il senso della forma e della norma come un baluardo contro la seduzione dell'ineffabile e dello sfacelo di cui pure egli si era fatto portavoce nei suoi esordi straordinariamente precoci e pericolosi di ragazzo prodigio. Il caso Hofmannsthal resta infatti tra i più singolari della letteratura europea, per la sua folgorante ascesa e per la sua successiva e cauta correzione di rotta. Nato a Vienna nel 1874, sorprese già intorno al 1890 gli irrequieti e vivacissimi ambienti letterari della capitale asburgica (ormai avvolta dalle ombre del suo crepuscolo) con delle liriche arcane e trasognate, pervase da una musicalità estenuata e da un soffio di morte e d'abbandono; salito alla ribalta della fama con queste poesie scritte sui banchi di scuola e pubblicate con lo pseudonimo "Loris", Hofmannsthal iniziava così una carriera pubblica di poeta adolescente ed eccezionale, carriera che avrebbe fatto di lui l'amico-avversario di D'Annunzio, il librettista di Richard Strauss l'interprete, smarrito eppur composto, dell'autunno della vecchia Austria e della vecchia Europa. Anziché, bruciarsi in una genialità acerba ed inetta a crescere, Hofmannsthal si costrinse ad una rapida maturità capace di arginare nell'ordinato equilibrio e nella tornita armonia quella sensibilità morbosa e decadente da cui egli stesso si sentiva incalzato.

Squisita voce dell'estetismo e del decadentismo, ossia di forze tese a corrodere e a negare la società ottocentesca, Hofmannsthal riuscì a divenire anche il poeta ufficiale e difensivo della sua compagine sociale, dell'Austria felix veneranda e dignitosa, gaudente e presaga della fine, amabile culla conservatrice dei più rivoluzionari fermenti della cultura dell'avvenire.

Scrittore nato con la vocazione alla rottura e alla disgregazione, egli cercò instancabilmente di trasformare la modernità in tradizione e di ricondurre ogni inquietante passo verso l'ignoto nel solco rassicurante d'un retaggio familiare, alfiere della nuova letteratura, si pose volontariamente al margine del processo di rinnovamento radicale attuato dalla lirica europea. L'amplissima silloge di "Narrazioni e poesie" curata e introdotta da Giorgio Zampa illustra le tappe dell'itinerario lirico e narrativo di Hofmannsthal; della vasta produzione teatrale dello scrittore, di prossima pubblicazione in un secondo "Meridiano", sono presenti i piccoli drammi e i libretti operistici. Al volume, splendido nelle versioni dovute ad alcuni fra i nostri massimi traduttori, esauriente nelle note e nell'introduzione, si può rimproverare unicamente il discutibile termine "narrazioni" che appare nel titolo.

Coscienza turbata che si autocostringe ad entrare nei ranghi di una nobile e vulnerabilissima conservazione spirituale, Hofmannsthal è anche un Rimbaud che

riprende, o continua, a scrivere dopo aver constatato la bancarotta della parola; è un poeta che dalla pagina bianca di una crisi della letteratura vissuta e sofferta nella persona ritorna, con garbo e ritegno, alla pagina ornata.

L'opera più vitale di Hofmannsthal si riassume in due testi idealmente antitetici e complementari, "La lettera di Lord Chandos" (non compresa in questo volume) e il romanzo incompiuto "Andrea o i ricongiunti". Il primo racconto è un manifesto del deliquio della parola e del naufragio dell'io nel convulso e indistinto fluire delle cose non più nominabili né dominabili del linguaggio; in tal senso esso è la geniale denuncia di un'esemplare condizione novecentesca. Frammentario ed esoterico eppur terso e trasparente, "Andrea" è la cronaca di un viaggio e di una vita, uno specchio in cui s'incontrano perfettamente realtà esterna e realtà interiore e in cui si ricompongono tutte le scissioni della personalità: un romanzo che scorre come un fiume dal perenne rinnovamento, un fiabesco scenario settecentesco e veneziano, un cerchio magico che mira a rappresentare simbolicamente tutte le possibilità del reale e tutte le dimensioni del tempo.

La misteriosa e civilissima magia della Serenissima avrebbe dovuto costituire, secondo le indicazioni degli appunti, lo scenario di tutte le vicende successive. Negli abbozzi il monologo di Andrea si allarga in un dialogo con altri tre personaggi: il cavaliere di Malta, il mistico maestro tuttavia incapace di sentire, pur nella sua perfezione, la totalità della vita e destinato a morire per cedere il posto ad Andrea come un padre a un figlio; Maria e Mariquita, la santa e la cortigiana, la donna spirituale e la donna sensuale, volti di quello sdoppiamento e di quella scissione della personalità al cui superamento, al cui "ricongiungimento" tende tutto il romanzo.

Nella sua ricerca di un romanzo totale come specchio dell'assoluta unità dell'anima, Hofmannsthal si serve dei fenomeni morali (la debolezza di Andrea) come di quelli patologici (la scissione schizofrenica di Maria-Mariquita): il suo scavare in profondità non vuol giungere a risultati psicologici ma cerca corrispondenze mitiche e religiose, come faranno dopo di lui altri esponenti, specialmente austriaci, del romanzo totale quali Canetti, Gëtersloh e lo stesso Musil.

Fra questi vertici della poesia hofmannsthaliana si colloca una produzione multiforme ed eclettica, spesso tentata dal decoro e dalla finzione e talora vittima della propria straordinaria capacità camaleontica: il languore sontuoso ed evanescente dei "Piccoli drammi", il travestimento nei panni religiosi delle sacre rappresentazioni medioevali o nei lussureggianti paesaggi rinascimentali, l'eloquenza signorile e benevola dei saggi spesso affabilmente apologetici o astrattamente restaurativi, il mimetismo dei libretti operistici capaci di rifare il verso alla ferinità arcaica come nell'"Elettra" ma anche di creare la malinconica e profonda grazia del "Cavaliere della rosa". Dissipato nella dispersione elegante della propria versatilità, Hofmannsthal diede il meglio di

s, nella dolorosa e rivoluzionaria avvertenza della crisi irreparabile cui andavano avviandosi la comunicabilità artistica e la trasmissione di valori: sulla composta bellezza della sua opera si stendono tragiche ombre di morte e di colpa come nel "Racconto della seicentosettantaduesima notte" o nella "Storia di cavalleggeri", oppure l'imbarazzo per l'indecenza della parola, come nella commedia "Il difficile". In un suo stupendo saggio Hermann Broch vide in Hofmannsthal il sintomo ed insieme la coscienza di un'epoca votata al vuoto di valori e alla fittizia copertura estetica di tale deserto; incarnazione vivente d'una lacerazione, Hoffmannsthal la superò tuttavia nel consapevole ethos della misura, nel rifiuto di ogni facile e compiaciuto disordine.

"La coscienza di un'epoca"

"Corriere della Sera"

29 aprile 1973.

La scelta dell'indecisione.

"Il mio lato debole," dice Hans Karl, il protagonista dell'"Uomo difficile" di Hofmannsthal, "è di non saper quasi mai vedere il definitivo": perplesso dinanzi alla complessità del reale, troppo capace di scorgere le diverse ragioni di tutti i contendenti e perciò inetto a prendere risolutamente partito per una delle parti in causa, affascinato dall'attimo ma restio a fermarlo in una scelta conclusiva, il personaggio principale di questa tarda commedia di Hofmannsthal è un eroe dell'indecisione e della riservatezza, del garbo e della reticenza.

Aristocratico viennese superstite allo sfacelo dell'impero asburgico (la commedia, finita nel 1918 e rappresentata per la prima volta nel 1921, anche se risalente ad abbozzi d'anni precedenti, è ambientata nel primo dopoguerra), Hans Karl vive con malinconica e dissimulata consapevolezza il declino del suo mondo e della sua civiltà, chiamato per diritto ereditario a far parte della Camera Alta (ovvero del senato), non vi apre mai bocca, persuaso che ogni parola sia a indecente" e si basa su un'"indecente sopravvalutazione di se stessi", e si rifiuta soprattutto di tenere un discorso sulla conciliazione dei popoli e sulla convivenza delle nazioni, convinto che l'enfasi politica sia doppiamente falsa e indecente e quindi fautrice di disastrose confusioni. In un'età media, posta al limite fra giovinezza e maturità, Hans Karl pur sedotto dalla vita e dall'amore e grande seduttore involontario, cercato e amato dalle donne ha la mano leggera nel prendere come nel lasciare, ed è pronto al distacco e alla rinuncia; reduce da tremende e sottaciute esperienze di guerra, ne serba silenziosamente nel suo intimo la sconvolgente lezione, continuando a muoversi, appartato ma sempre affabile e squisito, nella sua buona società viennese, nei suoi intrighi, nelle sue convenzioni e nelle sue forme.

Tutta la commedia si svolge su questo duplice piano di un'interiorità fragile e

profonda ma pudicamente contenuta e di un'amabile superficie di intrecci sorridenti, equivoci lievi e giochi teneri o maliziosi. La scena è il vecchio palazzo in cui abita Hans Karl, signorile ma non sfarzoso, oppure il salotto stile settecento di casa Altenwyl, in cui si dà un ricevimento; l'azione, intricata o inconsistente a seconda dei punti di vista da cui la si osservi, si risolve nei dialoghi (col gioco dei loro scambi e malintesi) e nelle convenienze di una serata mondana. Hans Karl, "l'uomo difficile", partecipa riluttante alla festa in casa Altenwyl per sciogliere, col peso della sua autorità morale e col fascino della sua laconica intelligenza, alcuni nodi sentimentali e sociali che invischiano i suoi familiari e i suoi amici: vuol convincere Antoinette Hechingenè una dama volubile e appassionata che è stata la sua amante, a riconciliarsi col marito, ottuso consorte ma solido amico e saldo difensore dei legami e dei valori; vuol persuadere la misteriosa Helene Altenwyl, ch'egli ama da sempre segretamente e senza confessarselo, a sposare suo nipote Stani, ch'egli peraltro induce a troncare il flirt con Antoinette.

Come in molte opere di Hofmannsthal, il seduttore si rivela alla fine il custode del focolare, l'uomo capace di rinunciare alla gioia per la felicità altrui; l'avventuriero è l'uomo morale per eccellenza. Hofmannsthal, il quale aveva esordito giovanissimo con liriche, drammi e racconti che raffiguravano il naufragio della parola, la crisi della letteratura e la vocazione della poesia al silenzio, all'assenza ed alla morte ossia la sua irriducibile estraneità ai valori sociali, si era fatto successivamente responsabile tutore e mentore poetico della sua civiltà e della sua società, della veneranda gaia e composita Austria felix, estraendo dal suo tramonto una grande lezione di tolleranza, di ritegno, di continuità conservatrice e di leggerezza. L'avventura, l'anarchia interiore dell'anima aperta a tutte le seduzioni della vita, diviene un elemento di stabilità e di conservazione, un impetuoso ma controllato rinnovamento che confluisce e si integra nell'edificio della tradizione, consolidandolo e infondendogli nuova linfa. L'amore che, libero a fugace, s'accende alla fiamma dell'attimo e dell'imprevisto, acquista realtà e durata nel legame e nella creatività tenace del matrimonio, cui "L'uomo difficile" rivolge un elogio intenso e sottile, commosso e spregiudicato. Il colloquio fra Hans Karl e Helene, che dovrebbe spingere quest'ultima a fidanzarsi con Stani svela invece ai due il loro profondo e tacito amore: è Hans Karl, l'uomo pronto al distacco, che sposa Helene e trova la felicità amorosa. Dramma interiore e garbo mondano s'intrecciano indissolubilmente, in una complessa leggerezza che la versione di Gabriella Bemporad rende con molta finezza e che costituisce uno dei grandi pregi dell'arte di Hofmannsthal, sempre teso a celare la profondità alla superficie ed anzi a cercarla in quest'ultima, consapevole che la chiarezza dell'esteriorità è il vero volto in cui affiorano, nascondendosi e insieme manifestandosi, i grovigli della psiche e consapevole soprattutto che alla poesia è dato cogliere e illuminare i gorghi dell'abisso là dov'essi appaiono e dov'essi veramente esistono, su quella tersa e perciò misteriosa superficie

della vita che è poi la vita stessa, in tutta la sua demonica e inquietante apparizione.

Anche il decoro e l'ossequio alle convenzioni risultano perciò ambigui ed ermetici; esprimono fedeltà alla tradizione ma possono anche esprimere lo scetticismo del conservatore, il quale è così cinicamente disilluso nei confronti della società che diffida d'ogni ideologia sociale e quindi di ogni protesta, e preferisce proteggere il suo anarchismo interiore dietro una facciata di buone maniere e di lieve disimpegno che lo preserva da ogni intima partecipazione alle menzogne convenzionali. Questo disimpegno affabile ed anarchico è tipicamente austriaco, e lo è pure la renitenza di Hans Karl all'azione e alla decisione, alla scelta del "definitivo". [L'irrisolutezza e il rifiuto della scelta, o meglio la consapevole scelta dell'indecisione, contrassegnano il tramonto della civiltà asburgica e la sua grande letteratura, dall'aitante imperatore silenzioso raffigurato da Grillparzer alla statica grandiosa che Werfel celebrava in Francesco Giuseppe sino all'uomo senza qualità di Musil ed alla sua Cacania, composta di molte metà che mai s'univano in un intero e di molti contrasti che riluttavano a lasciarsi risolvere]. Precario punto di equilibrio in una situazione sempre instabile e momentaneo compromesso fra contraddizioni inconciliabili, l'impero asburgico aveva identificato la sua sopravvivenza col mantenimento del provvisorio, col differimento delle scelte che avrebbero infranto la sua esistenza, con la tecnica di procrastinare la fine, inevitabile ma dilazionabile. Impasto di antinomie esasperate e perciò esemplari, l'Austria aveva vissuto con particolare evidenza una condizione comune, anche se in forme più larvate, a tutta l'Europa: l'impossibilità di scegliere veramente fra alternative antitetiche e spesso egualmente letali. L'austriaco aveva capito, forse prima degli altri occidentali, che in quella costellazione storica vivere significava anzitutto sopravvivere, per sopravvivere cercava dunque di rimandare ogni scelta definitiva ossia ogni morte di alcune delle sue possibilità, cercava d'impedire ogni sintesi ovvero ogni distruzione e superamento dei contrari per conservarli invece più a lungo possibile, per gustarli e goderli, per afferrare nella pausa del loro scontro i teneri beni sensuali della sua esistenza provvisoria e terrestre. Lo stile austriaco del tramonto è uno stile di discrezione ma anche di piacere; non a caso al ritegno e alla seduzione di Hans Karl vengono contrapposte la goffa prepotenza e l'enfasi misticheggiante del prussiano barone Neuhoff, simbolo di una Germania antitetica alla vecchia Austria.

E nel gioco dell'amore e del piacere è Hans Karl a vincere: l'uomo difficile che sa trarsi in disparte sa anche e soprattutto prendere. Hans Karl fallisce quando si adopera per gli altri e trionfa senza volerlo quando si tratta di lui stesso: per l'amabile superstite asburgico la seduzione sopravvive alla morale.

"Il senatore asburgico nel gioco dell'amore"

"Corriere della Sera"

17 agosto 1976.

Il testimone imperfetto.

Bo%otius von Orlamìnde, l'aristocratico protagonista di un romanzo di Ernst Weiss che affonda lentamente in un'esistenza anonima e nascosta, sente di vivere, secondo un'immagine che gli ritorna spesso nella mente, come un tuffatore nel momento in cui si getta dal trampolino e si trova sospeso nel vuoto, perduto quasi stesse cadendo nell'immensità dello spazio eppure teso in una slanciata eleganza. La vita gli appare una continua caduta, che non è possibile arrestare ma che è possibile controllare con l'esercizio dei riflessi e dei muscoli, costringere in un'armoniosa precisione di movimenti e in una calcolata traiettoria. L'individuo che precipita è un corpo fisico che obbedisce alla legge di gravità, ma è pure un corpo umano, un effimero e struggente concentrato di pensieri e di passioni, che si brucia nel suo percorso ma che tuttavia oppone all'inevitabilità di questo moto discendente almeno il caparbio tentativo d'imprimergli una direzione e uno stile. Librato nel nulla fra il trampolino dell'origine, a sua volta disancorato da ogni sostegno, e le acque profonde, questo cadere irresistibile sembra illusoriamente fermato nell'immobilità di ciascuno dei suoi istanti, nei quali esso pare bloccato come il momento colto dalla fotografia o come la freccia scagliata dall'arco, che per il filosofo greco era sempre in uno stato di quiete, perchè, il suo saettare nell'aria veniva scomposto in una successione di attimi, in ognuno dei quali essa risultava perfettamente immota contro lo sfondo del cielo. La grande narrativa austro-mitteleuropea, della quale l'ebreo moravo di lingua tedesca Ernst Weiss è un tipico rappresentante, ha spesso cercato di ritrarre l'esistenza muovendosi in un amplissimo ventaglio compreso fra due poli estremi ed opposti: la totalità, spinta sino a dimensioni cosmiche e metafisiche aldilà del piano storico, e il frammento minimo che si rivela soltanto all'esame al microscopio. In questa prospettiva analitico-religiosa, avversa a qualsiasi sintesi dialettica, ogni oggetto diviene un assoluto da porre in primo piano, come la voce d'un dizionario o un campione istologico; la letteratura diventa una sorta di storia naturale e insieme di diario morale, un protocollo che annota tutti i particolari quotidiani mettendone in luce la disgregazione da ogni contesto e la mancanza di centro, il brancolare nell'ignoto. La scrittura è allora una registrazione implacabile e vana del caosé un ostinato sforzo di strappare qualche dettaglio di luce e di verità al buio denso e informe che circonda la vita come l'etere circonda il tuffatore. Scrivere è un lavoro di coltello nei grovigli del mistero; non a caso Kafka, che era amico di Weiss e ne ammirava la forza narrativa, apprezzava in lui soprattutto quest'azione di coltello affilato.

Se nel citato romanzo "Bo%otius von Orlamìnde", del 1928, Weiss applicava

quest'analisi fredda e toccante (come la definì Thomas Mann) alla vicenda di un giovane aristocratico che cancella la propria incrinata identità e il greve retaggio familiare immergendosi nell'anonimato della massa, nel "Testimone oculare" (scritto nel 1939 alla vigilia della morte, rimasto inedito per più di vent'anni e pubblicato nel 1963) Weiss cerca di sezionare i nodi più sottili delle interferenze tra storia mondiale e vicende private, affrontando un tema fondamentale, e pericolosamente incline al grande effetto, come quello del nazismo e della stessa personalità di Hitler. Eventi storici di portata grandiosa passano attraverso il filtro di una scrittura tranquilla e cristallina, attraverso le maglie di una rete di parole impavide e indifese. Lo stesso protagonista in prima persona del romanzo accenna a tale codice segreto ed inquietante, alle sue "rune" ermetiche ossia al suo diario cifrato, nel quale egli mette puntigliosamente a verbale gli straordinari avvenimenti dei quali è spettatore e, in parte, artefice e complice. Lo scrittore è un archivista del potere, che al vaglio di questo censimento viene anatomizzato e smascherato: c'è pure in Weiss il testardo catalogo della realtà e specialmente della potenza che caratterizza i personaggi kafkiani. Eppure alla fine queste note nascoste, che hanno strappato al potere, a Hitler, il suo segreto e quindi la sua minaccia, risultano inutili, votate anch'esse al silenzio, alla sparizione e all'oblio, come i diari dello stesso Weissé ch'egli considerava il suo capolavoro e che andarono distrutti quand'egli si suicidò a Parigi nel giugno 1940, all'ingresso delle truppe hitleriane.

Glaciale e disperato, "Il testimone oculare" rappresenta il trionfo del nazismo attraverso la metafora di un'iniziazione demonica: l'isterico H., controfigura di Hitler, viene guarito da una cecità funzionale mediante una terapia psicoanalitica e diviene maestro d'isteria e di seduzione, manovrando quel sottosuolo infero che la malattia e la cura gli hanno dischiuso; il suo medico, cioè il protagonista-narratore del romanzo, è contemporaneamente testimone e passivo complice della sua ascesa, quasi prototipo del popolo tedesco. La psicoanalisi, ben nota a Weissé medico e uditore di Freud, è solo un pretesto, appena accennato, per raffigurare un giudizio universale che travolge tutti e in primo luogo l'autore medesimo. Le radici di questo Dies Irae affondano nella sfera strettamente privata, in una cronaca familiare di dolci inganni e silenziosi affetti vilipesi; è nella famiglia che incomincia il gioco spietato fra l'amore e il dominio, la strumentalizzazione dell'amore da parte del potere. Il protagonista è la vittima della sua ansiosa e purissima passione infantile, che viene tradita da coloro cui si rivolge, dall'egoismo dell'istituto familiare borghese. L'amore inutile e raggirato aguzza lo sguardo e fa aprire gli occhi sul meccanismo sotterraneo della sopraffazione quotidiana; fatto esperto di queste manipolazioni della sua stessa passione patite sulla sua pelle, il testimone oculare è segnato sin dalle sue esperienze familiari ad essere l'acuto e impotente osservatore di quel pervertimento dei sentimenti su più vasta scala che porta ad un'ulteriore vittoria della violenza, al nazismo. La lotta fra la

vittima e il potere nasce dal rapporto col padre, che quasi tutti i personaggi di Weissé anche negli altri romanzi, amano con una dedizione autolesiva, salvo scoprirne infine la seduzione malefica e l'autorità totalitaria, la quale approfitta dell'amore che riesce ad ispirare e che coinvolge l'intera persona. Ma l'eclissi dell'autorità paterna smascherata nel suo amabile cinismo "belle ,poque" significa eclissi dell'individualismo borghese e di ogni autorità morale, che facilita l'avvento del totalitarismo nazista, nel quale viene trasferita l'esigenza di un ordine e di una guida. Il nesso fra l'eclissi dell'autorità paterna e il suo trasferimento al totalitarismo politico, nesso presente in tanti romanzi di Weiss imperniati sull'amore per il padre e sulla sua frustrazione, ricorda, come ha notato Silvana de Lugnani, le tesi di Wilhelm Reich. Hitler seduce la ragione rimasta orfana; a resistere rimangono soltanto isolate figure di eccentrici solitari, la mesta e stoica fermezza di un vecchio medico ebreo o la bizzarra vitalità di uno psichiatra felicemente schiavo dei sensi.

In questo mondo totalmente annichilito, al protagonista non resta che allenarsi al potere e al dolore, assuefacendosi al male per immunizzarsi, per non venirne schiacciato. Questa scuola di resistenza finisce per risultare ambigua e per risolversi in un'involontaria e capziosa complicità col male; sia pure in un intreccio talora macchinoso, Weiss mostra come la tragedia storica corrompa pure l'esperienza privata, come la menzogna (trionfante con Hitler) renda menzognera l'intera esistenza e s'insinui nell'amore coniugale, nelle amicizie, nella vita quotidiana, nella sessualità: tutto diventa ambiguo e confuso come il latente triangolo sentimentale fra il protagonista, la sua moglie ebrea e il nazista Helmut. L'unica salvezza risiede allora nello scomparire, nel dissimularsi nell'anonimato come il "testimone oculare" che alla fine parte per la guerra di Spagna più per un desiderio di espiazione o di fuga dall'ambiguità che per speranza di sconfiggere il male. Se la disposizione delle cellule cerebrali assomiglia a quella della Via Lattea, come pensa il protagonista guardando il cielo notturno, da questa contemplazione cosmica non giunge alcuna consolazione al personaggio di Weissé il quale si rifugia nell'ombra e nella rinuncia per non essere, come si dice in un altro romanzo di Weissé il testimone imperfetto del processo, ancor più imperfetto, della storia del mondo.

"Il nazismo corruttore"

"Corriere della Sera"

18 aprile 1975.

Potere e sopravvivenza.

L'istante del sopravvivere, ha scritto Elias Canetti, è l'istante della potenza: il guerriero vittorioso torreggia sul nemico che giace ucciso ai suoi piedi, il superstite di una strage o di un disastro cresce d'importanza quanto più grande è il numero delle vittime, il longevo esagera con civetteria il carico dei suoi anni e legge con segreta soddisfazione gli annunci mortuari dei suoi conoscenti e coetanei, il tiranno bellicoso frappone fra sé e la morte l'immensa muraglia dei cadaveri di coloro che egli ha mandato a combattere e a conquistare in suo nome o si circonda di enormi spazi vuoti, come nei titanici progetti edilizi di Hitler illustrati con allucinante evidenza dal suo architetto fidato e ufficiale, Albert Speer. Il potere esige la solitudine e la sopravvivenza, quale illusoria garanzia o quale surrogato dell'immortalità e dell'invulnerabilità. Non a caso Ulisse, l'archetipo dell'eroe che acquista, conserva e restaura il potere, torna solo in patria unico sopravvissuto all'ira di Poseidone che ha sterminato, in sua vece, tutti i suoi compagni; perfino il premio e la pia fortuna del paziente Giobbe si basano sulla sua resistenza fisica, che lo fa vivere, pur fra le piaghe, dopo la morte della moglie e dei figli, ch'egli quindi può disinvoltamente sostituire, quand'è rientrato nelle grazie del

Signore, con un'altra moglie e con altri figli, simile al grande condottiero il quale rimpiazza una sua armata distrutta con un'altra leva di giovani uomini. Il sacrificio del primogenito da parte del re, presente nella tradizione di tanti popoli, è un'altra prova del nesso fra "potere e sopravvivenza", come s'intitola il volume di Canetti pubblicato da Adelphi nella versione di Furio Jesi. Se l'intento accanito di Canetti è quello di smascherare senza pietà il fascino perverso del potere, scoprendo dietro ogni sua parvenza anche minima e dietro ogni suo gesto pur impercettibile la falsa e banale seduzione della morte, la sua indagine e la sua registrazione della potenza e della sua fenomenologia si estendono a tutti i campi dell'esistenza, si allargano alle zone più insospettabili della vita, ai settori apparentemente più innocui e pacifici. Indirettamente, Canetti suggerisce anche una chiave di lettura, un modo di leggere la grande letteratura mondiale e gli episodi della vita quotidiana. Sui campi di battaglia o nella guerriglia dei rapporti di famiglia e d'ufficio, la spinta alla potenza sceglie soprattutto due vie, contraddittorie ma complementari, per mistificare la propria essenza e vincere le eventuali resistenze: l'inebriante apoteosi e la tenace dissimulazione. L'aperta glorificazione non nasconde la realtà, anzi la mostra in tutto il suo veritiero orrore, ma si esalta di questo orrore e persuade gli altri ad esaltarsene. Le varie cronache dei dominatori, da quelle di Davide a quelle dei sovrani assiri o mongoli, sono straordinariamente veraci e apparentemente oneste nei loro registri di città distrutte, nemici trucidati, popoli massacrati, avversari torturati. In una sua grandissima pagina, Tucidide smaschera addirittura, per bocca dei suoi concittadini ateniesi, la menzognera vanità dei patti e dei giuramenti davanti al nudo peso della violenza: ai cittadini di Melo, che resistono in nome della fedeltà giurata a Sparta, gli ateniesi fanno osservare che gli dei non proteggono chi non ha la forza. Altrettanto oggettivi appaiono, negli annali della Storia, i resoconti delle sofferenze e dei patimenti della propria gente; il cronista non cerca di illudere il suo popolo sulla facilità della vittoria non nasconde i dolori e le durezze che hanno costellato le imprese passate e che accompagneranno quelle future: come Churchill o Montgomery, egli promette ai suoi lacrime e sangue, ed anzi sembra sapere che il modo migliore per incitarli ed infiammarli è annunciare loro che molti di essi non torneranno a casa.

Ma questa verità è l'arma più sottile e perfida della menzogna: essa non vuole sfatare bensì trasfigurare, così come Tucidide non vuole certo denunciare la barbarie di Atene o l'inganno della guerra. La storiografia antica, con la sua illustre esemplarità di misfatti e di lutti, è un formidabile strumento di formazione, che educa l'uomo a forgiarsi secondo quella legge di sopraffazione e di rovine e lo persuade della gloria e della grandezza di quella legge. Il tragico tramonto dell'individuo calpestato ed annientato viene trasfigurato nello splendore di un tramonto del sole infuocato e rosseggiante, i tristi e monotoni gesti dell'uccidere e del morire acquistano un incanto stordente e

inebriante, si scandiscono in un entusiasmo febbrile che sembra promettere una risposta, tragica ma grande, alla grigia perplessità della vita. Dai duelli omerici alle cariche di cavalleria dei "western", la potenza avvolge di un intenso splendore di vita la propria logica e la sua essenza, che sono quelle della morte. Anzi sembra che solo la morte arrechi il sigillo definitivo di nobiltà: una volta, durante il servizio militare, un ufficiale ci stava raccontando la storia del comandante di un reggimento che, assalito da forze soverchianti che non lasciavano alcuna speranza di resistenza, si gettò con la bandiera in un baratro profondissimo; quando un commilitone, un falegname veneto, gli chiese con gli occhi sgranati "Xelo morto magari?" l'eventualità di un'assenza della morte, contenuta in quell'indimenticabile "magari", sembrò togliere ogni senso all'episodio.

La letteratura del passato è quasi tutta apologetica nei confronti del potere, perchè, nel complesso crede al valore esemplare della Storia, ossia della grande ecatombe; solo indirettamente, come catalogo di fatti e di eventi, esercita una funzione d'accusa e di denuncia. E' la letteratura moderna con la sua sfiducia nella Storia, che ha smascherato le pieghe più crudeli della potenza, il suo esercizio nella vita quotidiana. L'opera di Kafka, secondo Canetti, il poeta più esperto della potenza fra tutti, è un minuzioso, implacabile manuale di resistenza, perchè, annota tutti i trucchi, i gesti, le trappole mimetizzate, le insidie più fuggevoli della logica di potenza. Kafka ha mostrato come la prassi del potere si eserciti anche in un'inflessione di voce, in un gesto della mano, nel modo di piegare una cartella o di tracciare una riga su un nome; ha denunciato il tremendo potere moderno della carta, del protocollo, della pratica d'ufficio, del comma d'un regolamento sia pure di quello di un'azienda tranviaria. Proust ha indicato

272 273

la brama di possesso e di dominio nella quale può pervertirsi il più grande avversario del potere, e cioè l'amore; Svevo ha messo a nudo lo spietato e grottesco combattimento che si svolge nella vita familiare, nel matrimonio, nel groviglio quotidiano di egoismo e di passione.

Anche la resistenza individuale alla distruzione può assumere i tratti di una prepotente e prevaricatrice superbia, come mi sembra insegni un'altra vicenda di cui fui casuale testimone: il generale T., un superbo e nichilista signore feudale che era stato sprezzante con i suoi subalterni ma anche con l'ufficiale delle S.S. che lo aveva spedito in un campo di concentramento, minato da un male incurabile, trascorse gli ultimi mesi della sua vita a scrivere le lettere di risposta alle lettere di condoglianze che la moglie avrebbe ricevuto, per la sua morte, dai più alti ufficiali dello Stato Maggiore: Eccellenza, il Suo cordoglio per la scomparsa di mio marito, che ricordava sempre i comuni anni all'Accademia... Era un estremo, ateo gesto di sfida alla vita che lo

distruggeva, un guanto tirato in faccia al destino, simile all'ira impotente e orgogliosa di Dario, che aveva lanciato un dardo contro il sole, o di Serse, che fece frustare il mare dopo la sconfitta di Salamina. Ma era anche un ultimo gesto di arroganza, l'imperiosa volontà di gestire la propria vita anche oltre la morte, nella sprezzante sfiducia verso ogni altro; un atto di protervia prometeica, insidiato da quel furore che aveva già condannato Prometeo a esser roso al fegato dall'uccello rapace. La tentazione della potenza si annida anche nella solitudine, nel dialogo con se stessi, nel rapporto con le cose e gli oggetti della vita. La resistenza al potere consiste nell'amoroso salvataggio di tutti i dettagli della vita, nel tenero archivio di ogni palpito di sentimento e di ogni volto umano, nella pietas di Confucio verso i morti o nell'inchino che Hachiya, l'autore del "Diario di Hiroshima", rivolge ad ogni persona di cui apprende la morte nell'eccidio atomico, per citare due esempi sui quali si sofferma Canetti. Anche un timido e non arrogante amore di s, è una forma di vera resistenza, come l'incrollabile tranquillità di quel vecchio ebreo triestino che nemmeno durante l'occupazione tedesca smise di indossare, d'estate, le pesanti palandrane che lo proteggevano da un'improbabile influenza; a causa del Terzo Reich rischiava la vita, prodigandosi per gli altri perseguitati, ma non un raffreddore. Questo fermo attaccamento al proprio modo di essere è una resistenza dimessa e tenace aliena da qualsiasi affermazione di s, e rispettosa degli altri, nutrita di quella verità che spunta l'aculeo della potenza: "ognuno," scrive Canetti, "ma proprio ognuno, è il centro del mondo".

"Un mito di potenza fondato sui morti"

"Corriere della Sera"

7 agosto 1974.

La testa e il mondo.

"Io so che questa verità mente, mi aiutino" esclama nell'"Auto da f," Peter Kien rivolgendosi ai poliziotti, durante il suo grottesco interrogatorio al commissariato, "io so che deve scomparire." E' forse l'unica frase dell'eroe canettiano pronunciata con un tono d'indifeso smarrimento, l'unico spiraglio che dal mondo del totale abbagliamento ("Blendung", come dice l'originale titolo tedesco del romanzo splendidamente tradotto da Bianca e Luciano Zagari) si apra sulla realtà, metodicamente repressa ed esclusa per anni dall'orizzonte di Kien ed ora improvvisamente recalcitrante a venire radiata. Con un'umiltà egocentrica e maniacale che, pari a quella di Schreber, s'identifica rispettosamente con l'Ordine del Mondo, Kien sa che quella verità "deve" sparire, dev'essere relegata nell'immenso baraccone del falso e dell'ingannevole, affinché, tutte le cose siano ridotte all'immobilità. Pubblicato nel 1935 e riapparso decenni dopo con l'intatto valore di una novità difficilmente classificabile, l'"Auto da f,"

è una grande parabola dell'abnorme difesa dell'io contro tutto ciò che minaccia la sua precaria e fittizia consistenza; Canetti è il poeta dell'assurda difesa opposta dal declinante io borghese alla tumultuosa ricchezza della vita. Il suo romanzo è il visionario protocollo di una difesa che finisce per equivalere a un'autodistruzione e di una razionalità che, per proteggersi dall'irrazionale, si esaspera sino al punto di storcersi nella follia. Finissimo interprete di Kafka, Canetti non ha scordato la tortuosa strategia autopunitiva della "Tana", con i suoi cunicoli scavati dall'inseguito per sfuggire all'ignoto animale che avanza sottoterra ma in realtà aggrovigliati in modo da andar incontro alle stesse gallerie approntate dal mortale nemico. La storia di Peter Kiené una testa senza mondo che si ripara invano dietro i libri per salvaguardarsi dalla vita, è la storia di un uomo che si sottrae a ciò che dovrebbe essere la sua autentica realtà per non venirne travolto. Lo schizofrenico, dirà venticinque anni più tardi Laing nel suo splendido "Io diviso", muore per non dover morire, sceglie la propria negazione per non venir distrutto da un'affermazione vitale alla quale non può far fronte; nel romanzo di Canetti questa scissione dell'io e questo delirio difensivo risultano il volto simbolico e veritiero non di una condizione patologica particolare, bensì della situazione umana vissuta "tout court" quale condizione patologica. Prima di Canetti forse nessuno aveva mostrato con altrettanta forza come l'uomo contemporaneo viva la propria furibonda condizione anzitutto nel corpo, nella sua dimensione fisica. Per Canetti il destino si riassume nell'assoluta e concreta verità del gesto; la vita del corpo scandisce nei suoi movimenti e nel suo ritmo la lotta e l'ansia la tecnica di sopraffazione e le mosse di fuga, le prese e le finte, lo scatto da preda e l'arte di sottrarsi, la posizione eretta dominatrice e insieme indifesa, la ferocia e la felicità, il riso di trionfo e lo smarrito abbassamento della guardia, l'ansioso rapporto di affetto e di forza verso ogni altro essere vivente, uomo o animale. Soltanto i grandi scrittori classici avevano talora colto la realtà del corpo quale terreno d'incontro-scontro fra la vita e la morale; all'impassibilità classica, rispecchiata anche nell'asciutta matematica della sua prosa, Canetti è giunto attraverso la tradizione analitica, etico-scientifica della narrativa austriaca, tesa al catasto enciclopedico del reale e al dizionario universale di musiliana memoria.

La stagione storica dell'io borghese individuale e unitario appare alla fine; l'"Auto da f," illustra la tecnica di guerriglia di questo io che cerca di espellere da sé, il mondo per non subire l'assalto del reale "senza testa". Ebreo nato nel 1905 nell'Europa orientale e formatosi nella cultura analitica e plurinazionale asburgica, Canetti è l'ultimo rappresentante di quella tradizione etico-scientifica del romanzo austriaco. La sua opera è un poema dei confini, un'odissea dell'io e dei suoi limiti fluidi ed incerti: nel romanzo, nei drammi e nei saggi (da "Massa e potere" all'"Altro processo", dedicato a Kafka) Canetti mostra l'io attratto e minacciato da tutto ciò che è diverso da lui e da cui non si sente più capace di distinguersi, come uno stato dalle frontiere mutevoli e

indefinite. La scelta è fra irrigidirsi nell'esasperazione della propria irreale singolarità e perire, ossia fra due modi di perire; la civiltà e la cultura si rivelano enormi edifici costruiti, come la muraglia cinese, per isolare l'individualità da ogni contatto e mantenerla nell'illusione della propria autonomia ben precisata.

Dietro l'"Auto da f," c'è tutto il pensiero europeo che, da Nietzsche a Mach, aveva diagnosticato l'"insalvabilità" dell'io, il crepuscolo del soggetto borghese. Peter Kien oppone alla seduzione dell'esterno e alla disintegrazione della propria unità psichica la funzione isolante della cultura, la rarefazione dell'intelletto, la classificazione concettuale; oppone il libro e la testa alla vita e soprattutto al desiderio, perchè, è soprattutto dall'amore che egli teme di venir risucchiato e strappato a s,. L'esistenza individuale è divenuta paranoia, e la paranoia ritrae ogni "libido", ogni desiderio dagli oggetti: dall'"Auto da f," è angosciosamente assente ogni pulsione, assorbita dalla brama di potere e dall'ansia del comando. Gli oggetti campeggiano nudi e isolati in un gelido delirio, contemplati tutti a distanza zero perchè, non esiste alcun punto prospettico dal quale collocarsi per inquadrare e ordinare le cose. La realtà, esterna e interna, si disgrega in una vertiginosa molteplicità di atomi, così come i dorsi dei maestosi volumi della biblioteca comprimono una miriade di "elettroni impazziti"; il paranoico soggetto borghese cerca di reprimere questa molteplicità, di ricondurla alla monomaniaca presenza dell'identico, con la tattica reazionaria di chi reagisce all'urgenza del vivere tentando di soffocarla nell'ordine della morte. Anche il linguaggio cui ricorre Kien rientra in questa tecnica da reazione irrazionale mascherata da razionalità. Kien si affida ad un linguaggio anonimo e sclerotizzato, capace di imprigionare l'anarchia del vivere nella catena della formalizzazione e di sezionare il mormorio vitale in parole rigide e neutralizzate. Al polo opposto, nella terza parte del romanzo, c'è invece l'ebbrezza della metamorfosi e della perdita del S., inseguita da Georges Kien (fratello di Peter) nelle scissioni instaurate dalla malattia mentale e nella lingua del "gorilla", il pazzo che designa lo stesso oggetto con un nome ogni volta diverso per distruggere qualsiasi codice, anche quello privato, e il suo potere d'irrigidimento.

Se Georges Kien ricerca il fondo oceanico della massa che ribolle nei "presunti individui" e perciò vuol liberarsi della cultura, falsificante e salvagente dell'individuo contro la massa che è in lui", anche nella testa di Peter Kien irrompe, nonostante ogni difesa, il mondo che travolge e degrada quello che Freud chiamava a Sua Maestà l'Io". A Peter Kien restano, unico rifugio, il rogo e la morte; resta il futuro, nel quale l'io fugge con un folle ghigno storicista come l'angelo di Benjamin per lasciarsi tutta la vita alle proprie spalle per ridurre ogni presente a passato, a un immenso regno immobile, posseduto catalogato e reificato per sempre.

Nelle regioni inferiori.

"La sua esistenza," dice Robert Walser a proposito di uno dei suoi personaggi, l'assistente Joseph Marti, "era una giacca provvisoria, non un abito fatto su misura." Questa precarietà della persona individuale commuove ed abbaglia Walser con la luce - con lo splendore, ha scritto Canetti - di una conoscenza definitiva. Walser ed i suoi eroi dell'oscurità vivono nella piena conoscenza dell'artificio e della disarmonia insiti nella vita, consapevoli dell'inesistenza di ogni unità e di ogni forma organica dell'individuo, pronti a riconoscere che la "mancanza di naturalezza" è divenuta, per il misero ed insidiato io contemporaneo, ormai "naturale". Se Joseph Marti, nel romanzo "L'assistente" (1908), si rende conto di quest'impossibilità di avere o meglio di essere, nella vita, un abito su misura, Jakob Guntené protagonista del romanzo omonimo (1909), sa che ciò significa essere "privi di carattere", in quanto non si sa "ancora che cosa sia un carattere". Nel misterioso Istituto Benjamenta, nel quale gli allievi vengono educati all'accidia e all'inerzia, Jakob von Gunten si prepara, con la magnanima risolutezza di chi sceglie l'abiezione, ad essere a un magnifico zero, rotondo come una palla" ed a scomparire. L'arte di Walser, ha scritto Wernel Kraft, è soprattutto quella di svanire, di dileguarsi nel minimo e nell'insignificante.

Walser (1878-1956) è un grande scrittore che vive la fondamentale rivoluzione della letteratura moderna, ossia la disgregazione della totalità e del grande stile classico che aveva costretto le dissonanze del mondo nella compatta armonia della forma e del significato. Il soggetto individuale, che si era posto superbamente quale centro ordinatore della vita, si accorge che la sua sorte è invece quella di disperdersi e disseminarsi nel fluire delle cose. L'eroe di Walser non ha un carattere, cioè quell'organica e compatta struttura dell'io che ogni formazione ottiene a prezzo di una dura separazione dallo scorrere dell'esperienza e grazie a una rigida unità restia al mutamento.

Per difendersi dalla reificazione e dai tentacoli della società senza volto Walser adotta una tattica mimetica, cerca di fingersi o di divenire anch'egli senza volto per non venire individuato ed afferrato dal potere, sceglie - come ha scritto Roberto Calasso - la fuga per dissociazione e la rescissione. Se non c'è abito su misura per la sua persona, l'eroe di Walser si mimetizza, con lucida regressione, nell'impersonale uniforme, livrea di servitore o divisa di soldato, si dà alla latitanza diventando a un'entità sperduta e dimenticata nell'immensità della vita". Si spoglia della coscienza, come dice una poesia, per sfuggire alle tremende forze che minacciano la coscienza; si disperde in molteplici frammenti come la sua prosa, che non vuol rispecchiare l'autorità di un io il quale si dia forma nell'opera poetica, bensì vuol disfare, come il lavoro notturno di Penelope, il fittizio e minaccioso ordine dello spirito, che offre al singolo un ruolo di responsabilità ma anche una rigida casella. La costruzione della coscienza rischia di soffocare il respiro inafferrabile della

vita, quella vita mite e selvaggia di cui parla una breve prosa, vita odorosa di innocente e indicibile felicità ma subito atterrata, fatta a pezzi dall'ordine e dall'organizzazione della "ratio".

Per salvare quest'evanescente felicità, la ragione si cancella, abdica alla dignità e alla struttura della propria soggettività. L'eroe di Walser striscia a negli angoli e nelle fessure della vita" come il protagonista del romanzo "I fratelli Tanner" (1907), non vuole mai "formarsi definitivamente" e desidera scomparire fra la gente, come diceva lo stesso Walser nel 1945 all'amico Carl Seelig, quando quest'ultimo voleva trasferirlo in un reparto più decoroso del manicomio nel quale lo scrittore era ricoverato dal 1929. Fuggevole appendice e "bottoni penzolanti che nessuno si prende premura di attaccare"

("L'assistente"), il personaggio di Walser sceglie due carriere le quali gli permettono di essere un transfuga non coinvolto dal potere, che egli non contesta esplicitamente per non venire irretito dalla sua logica: quella del servitore oppure quella del vagabondo. Assistente o domestico, allievo in una scuola tirannica o perdigiorno girovago (come il protagonista della "Passeggiata", 1917), impiegato subalterno o giramondo dai cento mestieri, egli è felice di dipendere e di obbedire per conservare intatta la sua fantasia, gode dell'umiliazione e si rifugia "giù nel buio infimo e insignificante". Mascalzone nei riguardi di se stesso, com'egli si definisce, trova nell'anonimato l'unico scampo dalle spire dell'ingranaggio sociale, che si riproduce nella gerarchia dell'io e dei suoi diritti e doveri. Si identifica col sistema che vuole stritolarlo per nascondersi fra le sue pieghe e sfuggirgli.

Walser stesso fa propria tale tecnica nella sua vita, lavorando quale apprendista bancario a Biel, la cittadina svizzera dov'era nato il 15 aprile 1878, frequentando a Berlino un corso per domestici, facendo per un certo tempo il cameriere e infine scegliendo il manicomio e la rinuncia alla letteratura.

"Solo nelle regioni inferiori," dice Jakob von Guntené "riesco a respirare". La dipendenza assicura l'estraneità, che Walser difende, dal suo ricovero manicomiale, anche con lettere di esagerata compitezza convenzionale che impediscono la comunicazione. "Sacrificare il proprio sano intelletto," diceva Walser a proposito di H"lderliné diviene un gesto "di riguardo" per gli altri. Per soffocare il dolore cui è esposta nel mondo la sua coscienza ormai friabile, l'individuo rinuncia a tutto, a Dio e all'amore, getta via continuamente la sua vita per non spegnere nel possesso il suo bagliore effimero e indicibile, si riversa nel frammento e nell'attimo.

In tal modo Walser preserva "la dignità di chi sta a guardare". I suoi eroi vagabondi stanno a guardare la vita, si aprono all'istantanea grazia del molteplice e del mondo esteriore perchè, non vogliono "vedere la connessione". E' l'abolizione della connessione che, disgregando l'imperiosa totalità, permette l'inebriante apparizione della varietà del mondo, ancora fluttuante nella lieve brezza azzurrina del possibile e dell'indeterminato. Il viandante porge fraterna e felice attenzione al minimo e al fuggevole, si abbandona all'estate e al

fluire incessante e sconnesso delle ineffabili piccole rivelazioni quotidiane; una bandiera al vento o uno stivale femminile sono per lui una scheggia della storia universale non meno significativa d'un grande evento. Questa disponibilità alla vita indivisa è possibile finché, la vita è sospesa in un puro presente, in un'attesa aperta al possibile e non ancora limitata in alcun ordine e in alcuna selezione. I perdigiorno di Walser si struggono per l'indefinito e vibrante presente, vorrebbero ridurre la vita a un'attesa della vita, piena di promesse perché, vuota e indeterminata, non ancora compressa nel grande stile che impone al particolare di essere il rappresentante simbolico dell'universale. Nell'attesa il particolare è ancora sciolto, libero, avvolto dal soffio dell'eventuale; tutti gli eroi di Walser vivono una vigilia, stanno come Simon Tanner "davanti alla porta della vita", ascoltando il sussurro del suo avvicinarsi. Questa vita "che esiste così, semplicemente", prima che la forma l'abbia sistemata, assomiglia ai volti che mostrano a Simon Tanner il loro incanto un attimo prima di volgersi dall'altra parte. Negli attimi in cui si allentano le connessioni della totalità, la natura rivela "un'ultima, intoccabile bellezza".

Questa bellezza è così pura da ridursi spesso a un immateriale fluire temporale privo di contenuto, a quello stormire del tempo che spesso i personaggi di Walser sentono sopra le loro teste, allo scivolare delle sere fra le alte siepi silenziose. Walser è il poeta di un'inesprimibile felicità che si ritrae nel congedo e che scandisce l'esistenza con questo suo continuo ritrarsi, come il monotono canto del casellante che, nell'"Assistente", si prolunga indefinitamente, nella notte di San Silvestro, dall'anno vecchio in quello nuovo "e più oltre ancora". Freddo di fronte al freddo, com'egli dice, Walser si sottrae tuttavia alla seduzione del disordine, il suo passeggiatore sceglie e misura come un generale le posizioni e gli angoli prospettici da cui guardare alla vita. Al suo sguardo si spalanca pure lo schermo di un vuoto senza fine un nulla giallastro e gelatinoso di cui è impossibile "scrivere qualcosa", un deserto nudo e gelido; la sua attenzione si concentra su ciò che è liso e consunto, fra i relitti dell'esistenza. Ma egli non indulge mai alla ridda del disordine e si affida, nella scrittura, non già al compiacimento del caos bensì a quell'arte del tacere e della pausa in cui, diceva Hofmannsthal, consiste per tanta parte il grande stile. Come tutti gli ultimi - almeno finora - grandi scrittori, egli è sul limitare: rivolge un irrevocabile addio alla totalità servendosi un'ultima volta delle sue forme, fissa lo sguardo all'orizzonte dietro il quale è scomparso l'essenziale. Sa che l'abisso canta con suoni inauditi intorno a lui, come intorno alla barca di Joseph Marti, ma la sua frammentarietà ha la gentile discrezione di un mazzo di fiori di campo. Non augurando a nessuno di essere come lui, Walser diceva di sapere e di aver visto tante cose ma di non avere nulla, "proprio nulla da dire".

"Eroi vagabondi in fuga dalla vita"

"Corriere della Sera"
14 aprile 1978.

Tenebra e geometria.

"Monologue de l'Etat-schizophrène, témoignage sur la maladie d'ensemble": con queste ed altre tumultuose parafrasi Michel Cournot esaltava qualche mese fa, sul "Nouvel Observateur", la versione francese di un romanzo di Thomas Bernhard, la cui narrativa appartata e solitaria, salutata di recente come un evento d'eccezione anche da "Le Monde" o dall'"Express", è oggi al centro di un interesse internazionale che fra poco, con la pubblicazione di un suo libro, dovrebbe coinvolgere pure l'Italia. Anche nel caso di Bernhard, la periferica provincia austriaca nella quale egli è amaramente radicato si rivela il punto di partenza per avventure del pensiero e del linguaggio d'uno straordinario significato culturale. L'intelaiatura del racconto di Bernhard è sempre essenziale come un'equazione algebrica, è una "geometria delle lacerazioni, una geometria dell'agonia" e si scandisce nei "pseudo-geometrici movimenti" delle mani intente ad un'operazione laida o feroce quale ad esempio la strage di frenetici ed assordanti uccelli; l'ininterrotto processo di distruzione e di decomposizione, che si ripete con ossessiva e possente monomania in tutta l'opera dello scrittore, si affida a strutture rigidamente simmetriche e viene verbalizzato con un minuzioso ordine protocollare. Implacabile recensore del caosé Bernhard dimostra che il caos non esiste e che tutto è organizzato secondo regole infami e precise. E' il rigoroso, gerarchico ordine del male che incrementa l'orrore, perchè, dall'impero di un ordine non c'è via di scampo; è questa lucidissima costruzione perversa che costituisce l'originalità dei romanzi di Bernhard, perfino nell'attuale universo letterario in cui l'industria della negazione è divenuta la più scontata e redditizia delle mode.

Caparbiamente monocorde, la scrittura di Bernhard ha una sua assillante forza d'urto e colpisce come un pugno, per usare un'espressione di Kafka col quale Bernhard, nonostante la facile e quasi obbligata ovvietà di tale raffronto, ha un sostanziale, anche se ben delimitato rapporto di parentela.

Nato nel 1931, Bernhard è giunto al successo - attraverso un itinerario duro e difficile - nel 1963 col romanzo "Gelo", cui è seguita una serie febbrile ed omogenea di opere narrative: "Amras", 1964, "Verst"rung", 1967 (il termine, che indica una distonia psichica, è stato reso in francese con "perturbation"), "Prosa", 1967, "Ungenach", 1968 (nome d'un possesso terriero), "Al limite dell'albero", 1969, "Watten. Carte postume", 1969 ("watten" è la denominazione di un gioco di carte), "Das Kalkwerk", 1970 (letteralmente "La fabbrica di calce"), "Camminare", 1971, cui s'aggiungono lavori lirici, saggistici e teatrali decisamente minori. Oggetto di scandalo politico per le dichiarazioni violentemente polemiche pronunciate in occasione del premio nazionale austriaco

conferitogli nel 1967, Thomas Bernhard ha proseguito in tutte le opere un suo discorso coerente sino alla mania, sicché, ogni romanzo contiene potenzialmente nel suo vortice verbale, gli altri; il cerchio linguistico più conturbante è costituito da "Verstörung". Totalmente autonomo nella sua protesta, Bernhard ha battuto una strada indipendente dal dissenso industrialmente pianificato e tecnologicamente integrato dell'avanguardia letteraria tedesca e deve a questa posizione isolata la sua forza e la sua libertà, c'è da augurarsi che il successo, che ora gli arride, non snaturi il suo disadattamento.

I romanzi di Bernhard si compongono di un'ampia stratificazione di livelli stilistici, ordinatamente incapsulati l'uno nell'altro come parentesi rotonde quadre e graffe. I protagonisti sono quasi sempre cronisti e registratori di parole giacché, tutto accade non nella realtà ma soltanto nel linguaggio; sono voci o penne, spesso indifferenziate, che riportano l'incessante fluire del mormorio universale: lo studente di "Gelo" finisce coinvolto nel maniacale monologo del pittore nevristenico ch'egli ha l'incarico di riferire, il narratore di "Amras" è uno dei due fratelli semifolli autosegregatisi in una torre, in "Ungenach" le annotazioni di tre personaggi variano e deformano un unico contenuto narrativo, "Watten" è una sorta di verbale d'una serie di colloqui, "Verstörung" è la cronaca di un giro di visite professionali compiuto da un medico condotto e da suo figlio, estensore della cronaca medesima la quale riproduce soprattutto i discorsi dei pazienti e consiste dunque in una riproduzione di moduli mentali ed espressivi. In questo forsennato metalinguaggio la negatività universale, unica dimensione del mondo di Bernhard, viene progressivamente trasferita dal campo del reale - la brutalità dell'idillio strapaesano - nell'ambito della parola. Certo Bernhard, pur dominato dall'idea prevalente del patologico, commisura il particolare frantumato con l'implicito metro della totalità perduta e della gerarchia infranta: denunciando la corruzione della vita quest'archivista del negativo riesce ad evocarne un'ultima volta, per contrasto, l'integrità ed a far trasparire l'intero o almeno la sofferta assenza dell'intero. Narratore che scrive idealmente dopo l'avanguardia ossia dopo l'esaurimento della sua problematica tecnica ed ideologica, Bernhard crea il suo universo per riduzione, restringendo il suo arsenale lessicale, stilistico e retorico ad un'estrema, classica sobrietà di mezzi, così come l'industriale diabetico di "Verstörung" svuota la propria casa d'ogni oggetto e i boschi d'ogni animale; è da questo margine ridottissimo che il personaggio di Bernhard fissa lo sguardo in una totalità abnorme e mostruosa e compie le sue "autopsie sul corpo della natura come su quello del mondo e della sua storia."

Spesso erede d'un grande patrimonio feudale ch'egli liquida sminuzzandolo in minimi lasciti da donare a ricoverati nei manicomi o negli ergastoli, il personaggio di Bernhard si ritira in un lercio squallore o, ancor più radicalmente, nel soliloquio, come il principe di "Verstörung", il cui monologo viene citato integralmente sì da occupare più di metà del libro, nella mimesi di

un "parlato" ininterrotto che distrugge, nel suo furioso e altero fluire, ogni parvenza d'oggettività. Tale monologo è un perenne "soggiorno alle periferie delle distonie nervose", la parola, schedata in elenchi minuziosi, si riversa con furore da ogni parte, al pari dell'inondazione di cui discorre il principe nel suo esatto vaneggiare. Come per certe figure del grande Canetti, pure per quelle di Bernhard tutto esiste "soltanto nelle teste, fuori delle teste non c'è nulla"; l'individualità appare cioè quale monomania. Se l'unica realtà umana oggettiva è ormai quella massificata e cioè alienata dalla tecnica e dal mito, l'intelligenza individuale che non può accettare questo trapasso si trincerava nella paranoia e nella schizofrenia, nell'eroica e patologica sopraffazione soggettiva del reale. "Io sono costruito totalmente contro la realtà," afferma il principe. L'unica libertà è dunque la carenza d'ogni relazione col mondo; la ragione (sempre "dittatoriale" e mai "repubblicana") è l'imperiosa e dogmatica conoscenza della tragicità naturale. Simile al dottor Kien di Canetti, che cerca di educarsi a una finta cecità per escludere una porzione sempre più vasta del reale, l'industriale paranoico di Bernhard legge i giornali quando sono arretrati almeno di un mese, quando sono cioè ormai "privi di forza distruttiva, già poetici". Anche il frastuono interiore, che perseguita la mente del principe e ch'egli cerca di coprire col suo monologo, isola e protegge la coerenza del suo essere. Esterna alla "testa", la natura stessa è "surreale, è un mostruoso surrealismo universale": i colori dell'autunno costituiscono una "riflessione della natura su se stessa", i boschi una "sempreverde Matematica metafisica". Il pensiero vede s, medesimo e la natura come un unico labirinto e cerca di catalogarlo, e quindi di catalogarsi, con un rigore scientifico e con una classificazione positivista. Ma la scienza, la musiliana utopia dell'esattezza, perviene alla verifica della stupidità assoluta, registrata nel sistema linguistico: le parole risultano tutte insensate come quelle che Konrad, nel "Kalkwerk", ripete crudelmente alla moglie paralitica per studiare le sue reazioni auditive.

Il principe di "Verst"rung" abita in un castello, parla, pur capovolgendoli, di Basso e di Alto; egli vive ancora in una dimensione verticale e gerarchica, ultima eco della tradizione austriaca religioso-aristocratico-feudale. Il castello, scenario simbolico dell'Austria postdiluviana, significa liquidazione e fine di un retaggio ossia della dimensione totale dell'individuo: la cultura austriaca identifica il declino dei valori individuali con lo sfacelo della civiltà aristocratica, non già di quella borghese che appare quale disordine, riduzione, appiattimento orizzontale. La tradizione viene certo vista come una piramide di tare e di follie, ma sempre nell'ambito di una visione che considera l'esistenza quale storia naturale o meglio quale processo entropico e autodistruttivo della natura per cui la fine del negativo non comporta un progresso, bensì un'ulteriore decadenza. Stato, repubblica e democrazia si rivelano putredine e menzogna, il futuro socialista viene irriso quale delirio; "la tenebra è una scienza politica", dice il principe. La politica e la sfera

sociale rappresentano cioè l'"altro" rispetto al sistema chiuso e totale della sua disperazione, l'irriducibile "alterità" del mondo rispetto all'io. Il principe accetta "la modernità in" un cranio, la modernità interna" ovvero la negazione rivoluzionaria della società passata e presente; la modernità "esterna" gli appare una falsificazione ideologica. Il principe è una testa, una biblioteca; egli respinge l'infinito perchè, concepisce solamente un complesso, vasto ma non illimitato, di eventi e di cellule in via di degenerazione. Nell'orrore globale, il passato è più sincero del futuro perchè, è un incubo noto che non si camuffa in indefinita speranza; il futuro inoltre è la storia, l'evoluzione dunque il progresso della malattia. Il figlio del principe, studente marxisteggiante che liquiderà il feudo, è anch'egli uno schizofrenico; "il figlio deve infine sempre diventare ancor più raccapricciante del padre". Bernhard è un tipico esempio d'intellettuale anarchico e conservatore, o meglio conservatore perchè, anarchico, che demistifica le sovrastrutture ideologiche delle classi dominanti ma al contempo presuppone l'immodificabilità della condizione umana. Lettore di Wittgenstein e vicino per certi aspetti a quella che fu la "Wiener Gruppe", se ne distacca perchè, non ne condivide lo slancio giocoso insito nel gesto iconoclasta n, lo sperimentalismo programmatico, così come rifiuta la lezione dei maestri del cosiddetto romanzo totale austriaco, da Doderer a Gintersloh, che hanno cercato di superare la tragedia mediante una sterminata e stratificata rete di rapporti analogici interindividuali. Bernhard è l'unico Beckett che abbia oggi la letteratura di lingua tedesca pur nell'assoluta negatività dei contenuti, in lui tuttavia il linguaggio è ancora sfogo, liberazione, autoterapia, catarsi. La sua radicale protesta non elimina il soggetto n, un rapporto gerarchico fra esso e gli oggetti, a differenza dei testi della "Wiener Gruppe" che distruggono la struttura sintattica per sgretolare il predominio spiritualistico dell'io sulle cose. Folle e dilacerato, il soggetto conserva in Bernhard la funzione di principio di rispecchiamento e organizzazione del reale; la pazzia non annienta la coscienza ma ne esaspera l'individualità: il principe siede alla finestra e vede e sente la fila dei suoi antenati che lo chiamano, mentre le stagioni, lì alla finestra, trascorrono e passano senza interruzione. Con la sua precisione ottocentesca, Bernhard non s'abbandona al pathos del caos ma è attratto dal disgusto dell'ordine: "la tenebra dipende interamente dalla geometria... tutto è "la realtà", pensavo".

"Beckett sul Danubio"

"Il Mondo"

10 agosto 1972.

Totalità e mimetismo.

Più volte, nei suoi romanzi e nei suoi saggi, Thomas Mann definisce un

personaggio o uno stato d'animo o una situazione col termine "disperatamente tedesco", per indicare quel groviglio di interiorità contorta, passione dell'ordine e propensione al caos di cui è intessuta, nelle sue grandezze e nelle sue miserie, tanta storia tedesca.

Ladislao Mittner, uno dei massimi germanisti sul piano internazionale e uno dei più grandi critici letterari italiani di questi ultimi decenni, è stato anzitutto un interprete impareggiabile di quei nodi tortuosi e di quelle zone in penombra. Autore della più grande e bella storia letteraria tedesca che esista oggi in senso assoluto, Mittner è stato un critico romantico e insieme epico, capace di sviscerare minuziosamente il più piccolo dettaglio e di comporre un gigantesco affresco di tutta la civiltà tedesca. I suoi studi, che spaziano dai primordi della poesia germanica ai più giovani autori dell'avanguardia contemporanea, sono confluiti nella grandiosa "Storia della letteratura tedesca" della quale sono usciti i tre volumi che coprono il periodo dal 1700 al 1970 e della quale Mittner aveva consegnato un mese fa a Einaudi la prima parte. In questa storia letteraria, che è anche una storia della Germania, Mittner scandaglia a fondo i momenti "disperatamente tedeschi": con una partecipazione sentimentale e sensitiva da poeta romantico e con un freddo distacco da storico imparziale, egli si addentra in quelle esperienze poetiche individuali nelle quali si sono concentrate le lacerazioni di tutta una società e di tutto un mondo; s'immerge negli occhi azzurri e viola della poesia di Heine per raggiungere attraverso di essa il fondo oscuro dell'anima tedesca e insieme della "Deutsche Misere", coglie lo slancio e i blocchi di una cultura attraverso le sfumature minime di un gesto o di uno sguardo divenuti parola e ritmo. Critico romantico e critico del Romanticismo, sembra che Mittner senta in sé, e ripercorra fino a superarle, quelle ambivalenze del Romanticismo che danno il titolo al più originale dei suoi saggi: anch'egli pare indulgere all'ambiguità della nostalgia, che anela a se stessa beandosi della propria indeterminatezza, e pare inseguire il desiderio del desiderio, come i poeti della vecchia Germania. Affascinato dalla tortuosità e dalla complicazione, Mittner coglie a fondo gli scrittori tormentati e irrisolti, che la sua sottigliezza può sezionare e interpretare aldilà delle loro intenzioni consapevoli, mentre non rende pienamente giustizia alle ispirazioni libere e tranquillamente risolte, come quella di Fontane, una faustiana e proteiforme ansia di ringiovanire lo induce a identificarsi con la letteratura sperimentale contemporanea aliena al suo gusto e lo costringe quindi a esaltarla per insicurezza e a immedesimarsi con essa. D'improvviso però, sulla malia della rievocazione e della partecipazione, scatta il giudizio storico, il distacco della riflessione e della rappresentazione epica.

Pochi saggisti come lui fanno sentire l'essenza della comprensione critica, il suo duplice volto di partecipazione e distacco. Con una forza da romanziere balzacchiano, Mittner sa rievocare secoli di storia; ha, come pochi altri, il senso della totalità. Ma la sottigliezza talmudica con la quale egli sviscera il

testo e la sinuosa fascinazione romantica sono frenate di continuo da una stabile e severa misura da gran signore della vecchia Europa.

Nato a Fiume nel 1902, Mittner aveva conservato l'impronta della civiltà asburgica: l'arte di porgere del grande conversatore, il tratto di amabile indifferenza che celava le inquiete avventure della mente, la mescolanza di indulgenza e severità che lo faceva amare e anche un po' temere, la sintesi di fantasia e di analisi. Talvolta sembrava uno di quei personaggi dei grandi romanzi mitteleuropei, la cui mente basta a se stessa al punto che pare non prendere atto del mondo. Ma dietro il gesto di distratto riserbo c'era l'intensa carica affettiva di un uomo che ha saputo, come pochi altri, essere maestro, guida ed amico. La sua morte è la scomparsa di un padre e di un capo, che ha saputo insegnare e guidare.

"E' morto Ladislao Mittner germanista e critico letterario"

"Corriere della Sera"

7 maggio 1975.

La vita e la rappresentazione.

Di me, scrisse una volta Thomas Manné ci si ricorderà poco, come di Proust: il grande borghese, ben sicuro che la sua opera sarebbe rimasta al centro dell'attenzione e dell'interesse dei posteri, non s'illudeva sulla consistenza della propria personalità individuale ed anzi si compiaceva di saperla destinata all'indifferenza e all'oblio. Pensava che della sua persona, ormai intrecciata e confusa con quell'ironico spirito del racconto che talora nella sua narrativa dice abusivamente a io", senza chiarire esattamente a chi si riferisca, sarebbe restata tutt'al più l'immagine pensosa ma generica di un volto asciutto e malinconico segnato da una verruca, il vago alone di una distinzione impersonale come la gardenia all'occhiello di Proust, altro individuo che pare dissolto nel mormorio della narrazione. Creatore di personaggi indimenticabili al pari dei maestri del romanzo ottocentesco, Thomas Mann ha d'altronde sentito e vissuto la vanità della biografia, allontanandosi così dal modello del romanziere dell'Ottocento, il quale, oltre ad essere l'inventore delle inconfondibili personalità uscite dalla sua penna, è un'inconfondibile personalità lui stesso. Di Tolstoj e di Dostoevskij, perfino di Flaubert e di Kafka o di Proust, si conosce e si ricorda tanta incandescente vita immediata, non trasposta o risolta nella pagina scritta: passioni, speranze e paure che riguardano direttamente la loro esistenza. Di Thomas Mann si conosce invece soltanto la rappresentazione che egli ha dato della sua esistenza; si conoscono lo specchio e la stilizzazione della sua vita e di essi anzi si sa tutto, ma non si sa quasi nulla di quella vita. Fra i due poli opposti - l'oggettività sovraindividuale dell'opera scritta e l'impersonalità del comportamento ufficiale - non sembra

esserci spazio per le ore quotidiane, per le vicende e per i desideri privati. Se da una parte Thomas Mann ha incarnato il tramonto dello scrittore-personaggio, adottando genialmente la misura dell'ordine e della norma contro la retorica della passionalità eccentrica e del disordine, egli non si è nemmeno ritratto nell'ombra e nell'oscurità come altri maestri della letteratura moderna, i quali, da Rimbaud a Kafka, hanno visto l'estrema coerenza della vocazione poetica nella dissimulazione e nella cancellazione della loro persona. Poeta della decadenza, della malattia e della fine, Mann ha invece anche optato per la responsabilità pubblica dello scrittore, pur senza indulgere all'impegno; ha fatto di se stesso una figura ufficiale e si è attribuito una funzione sociale e pedagogica, esercitata con scrupolosa e strenua correttezza; si è imposto di parlare dalla tribuna d'onore delle autorità politiche, pur senza compiere mai una scelta politica. C'è qualcosa di arido e d'inutile nell'inesausto arricchimento di dati che, specie in questa ricorrenza del centenario, gli studiosi continuano ad apportare alla sua biografia: l'unica biografia di Mann che presenti un reale interesse è quella intellettuale, la documentazione di certe letture o di certe fonti delle sue grandi pagine. Il resto, l'enorme mole di materiale biografico, è troppo e troppo poco: troppo poco per penetrare veramente nella vita che Mann ha vissuto e che ci è ignota, troppo per non appesantire il profilo stereotipo della personalità solenne, nota ormai in quasi tutti i suoi dettagli. Ma anche questi dettagli non sono frammenti di vita, bensì schegge di uno specchio della vita costruito dall'autore: Mann appare autore anche della sua vita, gestita e condotta fin nei minimi episodi con una meticolosa e dolorosa coscienza della distanza che c'è tra la vita e la sua rappresentazione, ma anche della necessità, per l'artista moderno, d'instaurare questa distanza e di ricorrere a questa rappresentazione. Mann è stato il grande poeta di tale divario fra la vita e il suo ritratto, ed ha colto tutte le difficoltà storiche che impediscono allo scrittore borghese di ritrarre il mondo senza perderlo. Questa contraddizione, analizzata nella pagina e incarnata nel contegno quotidiano, è stata volta a volta simboleggiata da Mann in numerose e suggestive coppie di contrari: arte e vita, vita e spirito, arte e borghesia, natura e spirito, caos e forma, creature dai capelli biondi e dagli occhi azzurri che si appagano felicemente dell'immediatezza aproblematica ed anime raffinate ma aride, che di quell'immediatezza hanno nostalgia, precludendosene così il possesso, austeri eroi della tensione morale come Schiller, che lottano faticosamente per conquistare la grazia, e demonici beniamini degli dei come Goethe, che personificano l'inquietante e molteplice energia vitale. Tutta l'opera di Mann è scandita da queste contrapposizioni che non consentono alcuna sintesi dialettica. Nei "Buddenbrook" (1901), che diedero al giovane Mann una fama mondiale, la riflessione sull'esistenza e la capacità di raffigurarla, ossia di astrarne criticamente l'essenza e di porne in luce le antinomie, distruggono l'esistenza medesima nei suoi elementari valori positivi: l'operosità, il calore dei sentimenti, l'impegno morale. Nata dalla borghesia,

l'arte la corrode nei suoi fondamenti; Tonio Krüger, nel racconto omonimo del 1903, si considera un borghese sviato dall'arte e perciò estromesso dalla calda vita. A volte il contrasto viene accentuato con effetti grotteschi, che conducono l'artista, ad esempio nella novella "Tristano" (1903), ad essere un parassita dell'umanità, a contemplare con cinico gelo i sentimenti altrui per poterli mettere sulla carta.

Mann identifica quasi sempre la vita con la "Bürgerlichkeit", ovvero con un trasfigurato spirito borghese inteso quale tenera e armoniosa patria del cuore e del sentimento, quale categoria dell'interiorità che non coincide con alcuna "Bourgeoisie", con alcuna classe e con alcun ordine sociale determinato. In tutta l'opera manniana, che descrive tanti mostri della barbarie e dell'irrazionale, vibra l'idillio accorato e struggente di questa "Bürgerlichkeit", nostalgica ed accogliente come un "Lied" di Schubert. Per Mann l'universale-umano ha sempre un volto borghese, ed anzi l'intimità e la felicità gli appaiono la quintessenza d'una civiltà borghese ideale. Questa turbata incapacità di trascendere l'orizzonte borghese, la quale a sua volta cerca di trascendersi in un mito purissimo, costituisce una delle più profonde corde di Manné che mantiene intatta ancor oggi la sua carica di suggestione poetica e di diagnosi politica: le categorie con le quali il pensiero cerca di raffigurarsi l'immagine di un mondo pacificato continuano spesso ad essere quelle della civiltà borghese, anche quando mirano ad un assetto economico e sociale radicalmente diverso. Il mondo borghese è stato l'ultima totalità organica che la nostra esperienza storica ha conosciuto e continua a fornire, di nascosto, modelli culturali anche a chi lo rifiuta sul piano politico e vorrebbe abbatte le rovine ancora solide e spietatamente fortificate. Da quando l'"humanitas" borghese ha svelato apertamente l'inumana logica di dominio sulla quale suo malgrado essa si basava, ci si dibatte nella lacerazione culturale di chi non può più accettare un modello del mondo ma non sa ancora sostituirlo e nella disarmonia epigonale di chi vorrebbe usare antiche parole per dire nuovi pensieri. Nonostante le grandi avanguardie o forse anche grazie ad esse l'ultima grande arte europea (e dunque l'ultima rappresentazione unitaria del mondo) è stata la grande arte borghese. Rispetto ad essa, ci troviamo nella stridula condizione dell'epigono, che non sa ricrearla ma soltanto variarla, citarla o deformarla e che non sa soprattutto abbandonarla, perchè, nonostante la sua giusta rabbia egli continua inconsapevolmente a scorgere in essa, nei suoi modi e nelle sue forme l'immagine di quella pienezza di vita che egli pur vorrebbe costruire in una realtà tutta diversa. Epigono della tradizione ottocentesca, romantico-borghese, Mann ci è contemporaneo non perchè, egli si sia proiettato nel futuro, ma perchè, noi siamo tuttora prigionieri, almeno in parte, del suo medesimo passato.

Mann si è fermato ad un crocevia, e la sua grandezza consiste nell'aver mostrato l'inesorabilità, le connivenze e le dolcezze di quella fermata. Nella "Montagna incantata" (1924), capolavoro di stallo e di ambiguità, il protagonista Hans

Castorp, quando i suoi due pedagoghi-tentatori che si contendono la sua anima, Naphta e Settembrini, si battono a duello, funge da arbitro ma non si decide a dare il segnale d'inizio, in una duplice incapacità di scelta e d'azione. Mann dispiega la sua arte in questo regno demonico e amorale dell'intervallo, nel sanatorio della "Montagna incantata" o nell'arcaica provincia tedesca del "Doktor Faustus" (1947), che gli consentono di scandagliare il sentimento del tempo, la seduzione del nulla e della morte, la profondità irrazionale della perdizione amorosa. Come Castorp, Mann cerca di eludere i conflitti; è un finissimo poeta dell'elusione. Ma di questa elusione, che è il modo della poesia d'illuminare l'intensità del dissidio, Mann ha cercato di fare un superamento anche politico-morale di quel dissidio, come se la magistrale raffigurazione dell'inconciliabilità degli opposti ne fosse già la sintesi e l'eliminazione. Consapevole che la vita non era soltanto la positività quotidiana ossia borghese ma anche la cieca forza distruttiva di ogni ordine, vide nell'etica borghese l'argine imposto all'irrompere del caos: la stupenda "Morte a Venezia" (1912) ritrae questo pathos del contegno che confida di porre freno all'irrazionale e si perde proprio per la troppa fiducia riposta nel baluardo, in realtà fragile, del comportamento borghese. Altre volte il metodico rigore borghese viene applicato all'arte affinché, esso ne diventi stile, ritmo e misura. L'ambiguità di Mann è una lucidissima e chiarificatrice coscienza della crisi; alla poesia non occorre chiedere di più. Ma l'ambiguità non può essere sintesi, superamento, conciliazione di razionalità e irrazionale, oppure di conservatorismo romantico tedesco e di democrazia o di socialismo. L'umanesimo di Mann è implicito nella lezione umana che ogni lettore trae dal racconto della morte di Thomas Buddenbrook o del ballo di Tonio Kröger, ma si svuota di contenuto quando diventa predica compunta, quando diventa una generica "nobiltà dello spirito" che cela l'assenza di una concreta posizione morale, la sintesi solenne ma precaria fra le soluzioni opposte e la propria riluttanza a risolverle. Perciò accanto al grande Mann che rappresenta la grazia indistruttibile di Tony Buddenbrook esiste il Manné affabile sino ai limiti dell'affettazione, dei discorsi ufficiali e delle lettere benevole, elargite a tutti con lo spirito di chi non vuol negare a nessuno una buona parola. La vera cultura di Mann è sempre rimasta quella dell'Ottocento tardo-romantico, quella della sua amata costellazione Schopenhauer-Wagner-Nietzsche: muovendosi in quel solco, Mann ha scritto altissime pagine di poesia e d'umanità. Quando ha parlato della vita egli ha sempre inteso in fondo la Vita, con tutto lo struggimento e l'inganno che questa parola così vanamente inebriante contiene. Quando Mann si accosta alla cultura non irrazionalista o vitalista (dalla psicoanalisi all'ideologia democratico-liberale o al socialismo) egli rivela, sotto un'architettura sempre superba, incertezza e disagio. Da questo punto di vista romanzi quali "La Montagna incantata" o il "Doktor Faustus" costituiscono, nonostante la loro tortuosa e affascinante complessità, una cospicua semplificazione della storia politica moderna: Mann strappa sì il mito alla suggestione dell'irrazionalismo

fascista, ma rimuove dal terreno della rappresentazione quasi tutti gli elementi fondamentali della storia del Novecento. Adrian Leverkühn è un grande personaggio dell'Ottocento ma non può simboleggiare né l'arte né la crisi politica del nostro secolo, così come la tetralogia di "Giuseppe e i suoi fratelli" (1933-1943) appare grandiosa quando ritrae la lenta genesi dell'io individuale dal profondo pozzo del passato primordiale ancora indistinto, ma perde credibilità quando cerca un aggancio diretto con la realtà politica del presente, sovrapponendo all'Egitto di Giuseppe l'America di Roosevelt. Poeta dell'oscillazione fra l'arco e la lira, come lo definì Mittner in un libro di quarant'anni fa che ha ancor oggi molto da insegnare a chi si attende da Mann reali messaggi politici, Mann la risolve nel purissimo scherzo, nell'ariosa e inquietante libertà acrobatica con la quale attraversano obliquamente la vita i suoi beniamini degli dei dal Goethe del capolavoro "Lotte a Weimar" (1939) al Felix Krull del romanzo omonimo (1954), eroi della leggerezza e della metamorfosi che riescono a stare al gioco dell'esistenza.

"L'incantesimo di Thomas Mann"

"Corriere della Sera"

3 giugno 1975.

Brecht, poeta ingenuo.

Da almeno due secoli la poesia piange la natura perduta e lamenta l'inconciliabile opposizione che si è venuta a creare, per la coscienza occidentale, fra natura e storia, sensi e intelletto, istinto e civiltà, vita e cultura. La più grande e responsabile letteratura moderna consiste per tanta parte nella consapevolezza di questa scissione, che dimidia l'uomo e gli impedisce di fruire liberamente e immediatamente della totalità dell'esperienza; a questa coscienza dell'esilio e dell'assenza, che dà voce soprattutto alla negatività e al deserto della condizione umana intesa quale unica verità possibile dell'esistenza, si è contrapposta talora una disperata e furiosa poesia della regressione, che ha cercato di recuperare la familiarità diretta con la natura rinnegando e distruggendo l'intelligenza e confondendo così l'innocenza con la barbarie, l'infanzia felice con la lacerazione dell'adulto che anela a tornare bambino, l'armonioso equilibrio con la selvaggia eccitazione.

In entrambi i casi la natura e la spontaneità della vita appaiono perdute: sia l'ideologia che teorizza la loro eclissi sia l'artificioso sforzo di ritornare alla loro elementarità denunciano la loro lontananza, la difficoltà di viverle con abbandono e di afferrarle nella poesia. Il dissidio moderno fra arte e natura è una delle ferite più profonde che la condizione politico-sociale ha inferto all'esistenza e quindi alla poesia, ma se il compito di una poesia

cosciente di tale ferita dovrebbe essere quello di tendere a guarirla, proprio la poesia politicamente consapevole è stata spesso paralizzata. Anziché, illuminata da questa consapevolezza e ha finito per esprimere così ossessivamente quella frattura da aggravarla ulteriormente, accrescendo così la propria miseria.

Brecht è uno dei pochissimi poeti occidentali che dimostrino un'intatta capacità di aderire alla natura, proprio grazie all'acuta coscienza politica dell'alienazione che incombe sulla natura stessa e che minaccia di sottrarre all'uomo la pienezza della vita. Alla base della poesia di Brecht c'è la chiara visione politico-sociale delle contraddizioni che insidiano l'arte, delle tragedie che scindono l'uomo e fanno sembrare un tradimento, dinanzi al dolore e all'oppressione dominanti, perfino una lirica su un albero in fiore. Ma questa visione politica è una lucidità che, consentendo al poeta di sorgere le difficoltà e i limiti della vita concretamente fruibile, gli permette di afferrarla più pienamente, libera da ogni falsificazione. La sensibilità per l'alienazione è in Brecht soltanto una limpida e profonda comprensione che lo mette in grado di cogliere il senso e il respiro del vivere; non è mai il compiaciuto tormento della negatività che trova una giustificazione soltanto nella crisi e nella scissione.

La saggezza viene dalla politica. Questa sembra essere almeno la convinzione di Brecht, una delle più accanite e ribadite convinzioni del grande drammaturgo, che tramite la severa coerenza ideologica del suo teatro didattico cercò di essere un autore didascalico nel senso più ampio e profondo della parola, uno scrittore epico capace di raccontare agli altri storie piene di significato e di indicar loro come si potrebbe o dovrebbe essere felici. Alla luce del suo motto hegeliano "la verità è concreta", Brecht credette di trovare nel rigore della politica lo strumento per attuare in termini reali quella saggezza di vita, per non lasciarla svanire nel limbo delle speranze frustrate o dei moniti inutili o delle sublimazioni spiritualistiche. Lo sforzo di Brecht tese a restituire realtà ed efficacia ai cosiddetti valori "universali umani", ai veri valori classici che il poeta considerava irrealizzabili nel contesto borghese capitalistico e possibili soltanto nella società socialista, quella società i cui pregi Brecht non riuscì mai a ritrarre, mentre rappresentò con tanta grandezza i mali di quella borghese.

Brecht è in fondo uno dei pochissimi scrittori del Novecento che cerchino di recuperare la dimensione dell'immediatezza e degli affetti quotidiani: lungi dal volerla raggiungere direttamente e cioè per via irrazionalistica, eludendo i problemi generali e oggettivi, egli si propone di trovare quella dimensione alla fine di un lungo cammino che passa per la politica. Brecht si occupa dunque "delle opinioni per amore della vita", com'egli stesso dice di Lenin nel suo "Me-ti". La stessa vita privata viene vissuta quale momento storico, come se gli amanti, si dice nel "Me-ti", "contassero su una storiografia".

Se, come diceva Schiller, i poeti ingenui sono natura e i poeti sentimentali

sono coloro che ne hanno nostalgia perchè, l'hanno perduta e se i poeti moderni sono dunque in tal senso poeti sentimentali della nostalgia e della riflessione intellettuale, Brecht, scrittore colto e intellettuale agguerrito, sembra un caso raro e paradossale di poeta ingenuo. La sua poesia appare infatti, come forse nessun'altra dell'età contemporanea, una forza di natura, capace di integra umanità classica, di slancio, di vitalità, di rauca e tenera felicità, di armonia. Anche le "Poesie di Svendborg", magistralmente tradotte da Franco Fortini, che di quella pienezza vitale si fa ipersensibile e iperteso eppure robustissimo filtro, si presentano come voce di una vita varia e compatta. Sono pervase di acque pescose, boschi, odori di mirtilli e betulle, folate di vento, fame, sesso, amicizia, guerra, amore, volo di uccelli, mendicanti, cronache di lavori e gesta operaie, cose amate e godute. La loro grandezza e la loro verità risiedono certo nella loro drammatica coscienza del momento storico: sono poesie dell'esilio, scritte lontano dalla Germania nazista abbandonata, sono canzoni di lotta e di demistificazione della guerra hitleriana, laconici epitaffi di caduti e beffardi epigrammi di protesta, parabole della rivoluzione e della resistenza operaia, sarcastici breviari di contestazione e dissacranti filastrocche infantili, asciutti cataloghi dei poveri beni dell'emigrazione, tenaci canti di pazienza e di speranza. La coscienza politica è diventata saggezza, forza e amore di vivere; si è identificata con la poesia stessa, consapevolezza della ferita e insieme scettica ma caparbia volontà di sanarla. Forse Brecht, grande scrittore non alieno da molti e anche torvi peccati, ha raggiunto nelle liriche il momento più alto della sua arte, il suo momento "cinese", osserva Giuseppe Bevilacqua, in cui il senso dialettico della storia inserisce e ricolloca anche quest'ultima nella dimensione ancor più grande della natura, ritrovando così, in questa legge più vasta, il valore e il significato di ogni realtà umana e politica, l'amore. come nel "Me-ti", per i gesti della donna che accende il fuoco, per "l'attimo che può essere sfruttato e non ritorna".

"Brecht un poeta ingenuo"

"Corriere della Sera"

28 giugno 1976.

L'anima bella con la pistola.

Gide diceva che con i buoni sentimenti difficilmente si fa della buona letteratura; se i sentimenti certo non bastano per scrivere un libro, quelli cattivi sono ancor più insufficienti di quelli buoni, in quanto sovente più banali e scontati. Incapace di cimentarsi col male pur così adulato e corteggiato, tanta media letteratura contemporanea civetta con peccatucci inoffensivi e limita la sua ostentata spregiudicatezza, che sembrerebbe così desiderosa di rovesciare valori e divieti, a qualche innocua grossolanità

sessuale e a qualche compiaciuta mancanza di rispetto. Uno dei meriti di B"ll consiste nella resistenza opposta a tale conformismo; anche nei libri meno felici la pagina di B"ll rivela sempre un profondo senso di riguardo per i dolori, i problemi e le debolezze degli uomini. B"ll ha un sentimento cristiano dell'inviolabile e sacra dignità della persona, vista soprattutto nella concreta realtà dei suoi gesti quotidiani e del suo corpo; in molte opere, ad esempio in "Foto di gruppo con signora", egli ha celebrato l'innocenza della passione e la santità dell'istinto quali argini di difesa contro la disumana pressione esercitata dai meccanismi collettivi di una società tirannica. E' stato questo spessore morale a conferire alla narrativa di B"ll, artisticamente decorosa ma non eccezionale, un ruolo di primo piano proporzionato più all'impegno civile che alla statura letteraria dello scrittore.

Temperamento di moralista piuttosto che di politico, B"ll insiste soprattutto sulla purezza naturale e vitale insidiata dalla falsificazione ideologica e dalla mercificazione della persona; i suoi personaggi più recenti sono per lo più delle sante cristiane, anche se radicalmente laicizzate e arditamente eterodosse, come l'eroina di "Foto di gruppo con signora" e la Katharina Blum del romanzo omonimo ora tradotto in italiano. In questo senso B"ll è uno scrittore tradizionale che crede ancora, contro ogni teoria della negatività o dell'assenza o del vuoto di valori, nelle possibilità di una vita individuale moralmente integra e densa di significato. Questa integrità è minacciata, secondo B"ll, dal totalitarismo della società industriale che assume di volta in volta le forme del nazionalismo fascista, del fariseismo borghese e del consumismo culturale, servendosi dei formidabili strumenti di persuasione collettiva per manipolare le opinioni e distruggere le coscienze. Il famoso intervento di B"ll in relazione alle vicende del gruppo Baader-Meinhof era appunto il tentativo di opporsi alla campagna allarmistica condotta dai giornali della catena Springer per sfruttare politicamente l'occasione offerta dai reati commessi da vari esponenti del gruppo.

"L'onore perduto di Katharina Blum" è un'ulteriore parabola del conflitto fra coscienza e reazione, fra l'anima bella e il brutale dominio di classe. La cameriera Katharina Blum s'innamora di un giovane ricercato dalla polizia e lo aiuta a sfuggire all'arresto; l'interrogatorio e l'inchiesta che ne derivano la portano alla ribalta della cinica cronaca politico-scandalistica e la pongono alla mercé di una sistematica deformazione o distruzione della sua personalità ad opera della cosiddetta stampa d'informazione. In soli quattro giorni una perfetta macchina giornalistica (basata su un'abile falsificazione dei dati e su un accorto montaggio delle notizie) manda in rovina l'ordine e l'armonia di numerose vite, espone Katharina a un linciaggio morale che coinvolge la sua vita privata, i suoi affetti, la sua intima onorabilità, quell'onorabilità di cui l'onesta Katharina è legittimamente gelosa. I colpi di pistola con i quali Katharina uccide il giornalista Werner T"tgesé artefice o meglio strumento di quella rete di menzogne che l'ha soffocata, non sono un'esplosione di vendetta

ma un gesto di ribellione e soprattutto il saldo di un conto che, come ogni conto individuale e sociale, in qualche modo dev'essere comunque pagato. Anima bella, Katharina incarna realmente quelle virtù che la sua società proclama a parole ma calpesta di fatto: pulizia interiore, limpidezza di sensi e di sentimenti, sincerità, correttezza, ordine. E' una vittima, ma è anche un'eroina vittoriosa: sa mettere a posto l'ingorda violenza di chi vuol farle la predica e contemporaneamente metterle le mani addosso; capisce che l'avvocato Blorna, l'intellettuale liberale che insieme a sua moglie la difende e perciò si rovina socialmente, è innamorato non solo della sua causa ma anche di lei e sa risolvere in tersa tenerezza ed amicizia tale situazione potenzialmente ambigua; attende tranquilla e fedele che per lei e il suo amato passino gli anni di carcere per poi sposarsi e avere dei figli.

Non è facile scrivere un romanzo all'altezza di tali valori positivi, e Böll non ci riesce. Egli è uno scrittore dal fiato corto: laconico ed incisivo autore di racconti brevi, sa cogliere in essi l'istantanea di una vita che rivela per un attimo la sua essenza, il rapido ritmo di un episodio circoscritto e concluso, l'intuizione di un momento che non richiede profondità di analisi, ampiezza di respiro epico. Grazie a questa capacità di chiudere un personaggio o una situazione nel giro veloce dello schizzo, Böll è stato il cronista amaro e beffardo degli anni del dopoguerra e degli inizi del miracolo economico, della Germania egualmente sbandata e minacciosa della fame e delle rovine oppure dell'ingordo e greve benessere. Giustamente celebrato per questa felice inventiva di narratore, Böll è stato condotto dal successo a mettersi su una strada cui le sue forze erano e sono probabilmente impari, quella del romanzo di vaste dimensioni e ambizioni. Un romanzo abbraccia una totalità di vita e presuppone una pluralità di prospettive, è una larga strada maestra e non un agile sentiero, è un affresco che deve sempre possedere qualche requisito in più della pura letteratura, sia esso il motivato giudizio storico o l'approfondimento culturale. Non è questione di grandezza artistica, raggiungibile o meno nell'uno come nell'altro genere, ma di misura consona alle qualità del singolo scrittore: vi sono autori, diceva Babel', capaci di raccontare un'intera giornata ed altri (fra i quali Babel' includeva se stesso) capaci di raccontare solo cinque minuti. Ball appartiene a questi ultimi; quando si è accostato al grande e impegnativo romanzo, all'ampio panorama della storia tedesca, ha ottenuto dei risultati mediocri, sproporzionati alla macchinosa complessità delle strutture narrative impiegate. Anche "Foto di gruppo con signora", per esempio, abbonda di eccellenti spunti da racconto breve, che avrebbero dovuto venire abbozzati con svelti tratti sintetici di superficie e che appaiono invece dilatati in un ritmo e in una dimensione che non sono loro congeniali e finiscono per appiattirli. Quando il conciso vigore da "short story" viene sfuocato in un congegno narrativo abile ma non convincente, Ball, caldo ed asciutto narratore di una vita corale, non riesce a trovare la fredda e solitaria distanza del grande romanziere. E' ciò che accade anche alla storia di

Katharina Blum: talora frettoloso, il libro narra troppo spesso questa vicenda esemplare dall'esterno. Anziché, dall'interno, descrive eventi e caratteri. Anziché, farli svolgere e crescere sotto gli occhi del lettore, come se li riassume o li spiegasse alla svelta. Il romanzo resta così un impasto di fervore e di trasandatezza, di nobiltà contenutistica e semplicismo formale, quasi il canovaccio d'un libro pieno di verità e non ancora veramente scritto.

"Una perfetta macchina di carta per distruggere la vita altrui"

"Corriere della Sera"

28 dicembre 1975.

Demistificazione all'ingrosso.

La demistificazione, sorta probabilmente da un'esigenza etico-politica e da un impegno sociale, si è ormai trasformata in un vero e proprio genere letterario, con tutti gli stereotipi e le formule obbligate che hanno sempre contrassegnato la convenzione dei generi letterari. L'accento, posto originariamente sui contenuti della demistificazione, si è spostato verso le sue forme; come il panegirico tradizionale era molto più attento ai metri e alle figure retoriche adatte all'encomio piuttosto che alle reali qualità del sovrano da celebrare, così la dissacrazione sembra molto più preoccupata di ricalcare i "clichés" consueti e di soddisfare (senz'alcun effetto di straniamento) l'attesa del pubblico piuttosto che di rendersi originale e credibile nei suoi intenti ideologici politici e morali. Divenuta così una categoria formale, la dissacrazione mostra d'altronde spesso proprio sul piano della forma un timorato ossequio alla norma che ottunde la sua forza polemica. Gran parte dell'odierno teatro politico tedesco, che pur costituisce una delle più intense manifestazioni culturali della Germania, appare pesantemente inficiato da tale ipotesi. Questo teatro è sempre inoppugnabile nelle sue denunce: la storia borghese gli offre un campionario di miseria e di barbarie che riesce sempre più difficile nascondere o camuffare. Ma la forma semplificante con la quale viene formulata questa denuncia finisce per falsificarla o almeno per annacquarela nella banalità riduttiva dello "slogan" e della sicumera. Anche il più notevole esponente di questo teatro, Peter Weiss, non sfugge a tali cadute, come dimostra il suo itinerario intellettuale dall'acutissima analisi politica del "Marat-Sade", magistrale diagnosi dei dilemmi dell'impegno rivoluzionario nella società borghese, alla faciloneria senza mordente del suo ultimo "Hölderlin", ritratto all'ingrosso e perciò superficiale dei nodi politici e culturali della Germania classico-romantica.

"Martin Lutero & Tommaso Mìnzer" il dramma documentario di Dieter Forte tradotto assai efficacemente da Giorgio Sichel, sottolinea ed esaspera, con i suoi pregi ed i suoi limiti, queste contraddizioni del teatro impegnato e demistificante.

Vigoroso nel linguaggio, inattaccabile nella scrupolosa ricostruzione storica condotta su materiali d'archivio, generosamente insensibile, con le sue proporzioni esorbitanti, alle esigenze spettacolari eppur vivacissimo nel suo incisivo taglio scenico, il lavoro rappresenta la genesi della Riforma e la rivolta dei contadini, stroncata con bestiale violenza, quali pedine e mosse di un grande gioco manovrato unicamente dal banchiere Fugger o meglio, aldilà di questi, dalle anonime e ferree leggi del meccanismo capitalistico allora in fase di ascesa e di espansione. Il sottotitolo del dramma suona infatti

"L'introduzione della contabilità". La protesta di Lutero, con tutte le sue conseguenze, appare un elemento in sé, futile e meramente occasionale, strumentalizzato a fini di potere e con sottilissima sagacia machiavellica dall'elettore di Sassonia, da Carlo Quinto, dal Papa, dai vari principi e notabili della Germania cinquecentesca agitati da un rivolgimento di ben maggior portata e cioè dall'emancipazione della circolazione capitalistica e del monopolio economico da ogni controllo politico. Forte, che trae pressoché ogni battuta e certo ogni situazione del suo dramma da fonti storiche precise, mostra tutta la tortuosa complessità di questo conflitto di classe, che vede ad esempio le varie forze politiche interessate nel modo più contraddittorio a che Lutero ritraesse o meno le sue tesi. Non solo Lutero, ma anche i principi e l'imperatore risultano fantocci in mano a Fugger ossia al capitale, che li finanzia, li sfrutta e li governa a piacimento e senza riguardi; Lutero si presenta avido, vile, incerto, arrogante, untuoso, crudele. Unica voce di verità e di coerenza è quella di Mìnzer, interprete delle sofferenze degli sfruttati e conoscitore delle doppiezze dei potenti e degli intellettuali loro servi, capo dell'eroica rivolta dei contadini che Engels definì tragicamente in anticipo sulla storia e sui tempi, immaturi per una rivoluzione proletaria. I contadini vengono trucidati con una ferocia degna dei re assiri o mongoli; il dramma si chiude con la decapitazione di Mìnzer coperta da un inno di gloria al Capitale e dal famoso quarantaseiesimo Salmo luterano.

Nella sua nota Sichel rimprovera a Forte una concezione monolitica e apocalittica, influenzata dall'ideologia del movimento studentesco, e cioè la desolata visione di un sistema totalitario e onnipotente che vanifica o addirittura ingloba ogni opposizione, elimina ogni dialettica e appiattisce la composita stratificazione della società, con i suoi contrasti interni, in un blocco uniforme. Ma a Forte va rivolta un'altra obiezione, quella di una grossolana semplificazione. Forte è nel vero, e non è del resto il primo, quando individua nella Riforma la sovrastruttura di un gigantesco processo economico. Ma i classici del marxismo avrebbero dovuto insegnargli la complessità, l'autonomia soggettiva, lo spessore delle sovrastrutture e della loro incidenza sul reale. Il momento economico è terribile proprio per la profondità dei momenti spirituali che esso contribuisce a determinare e a strumentalizzare così fortemente, e che a loro volta agiscono su di esso. Lutero non era una nullità e le controversie religiose non erano delle scemenze come vorrebbe farci credere

questo dramma, così come Hegel, Goethe, Schiller e Schelling non erano degli imbecilli come appare dallo "H"lderlin" di Peter Weiss. Se le cose fossero così semplici, se la spiritualità che fiorisce in una società capitalistica fosse la truffa e la vigliaccheria di un predicatore balordo e corrotto, anche quella società sarebbe più semplice e più semplice la lotta per modificarla. L'agonia luterana è certo drammaticamente connessa con una lacerazione etico-politica giovevole al potere economico, ma non può essere liquidata quale etichetta di comodo che vela un gioco di dominio; essa ha una sua grande realtà e il primo dovere di ogni pensiero è quello di affrontare il groviglio di valori e disvalori di cui s'intesse, nella sua grandezza e nel suo cinismo, la storia. La semplificazione ottiene l'effetto opposto: mostrare Carlo Quinto come uno scimunito spinge a una reazione, induce a ingrandire indebitamente la sua figura, così come ogni riduzione marionettistica dell'individuo collabora a restaurare il culto della personalità. Engelsé giustamente citato da Sichel che pure indulge a tale prospettiva riduttiva, sapeva, proprio perchè, lo scorgeva nei suoi concreti rapporti storici, che Lutero era una figura di enorme rilievo. Non è un caso che, a lettura finita del dramma di Forte, rimanga nella memoria non già la caricatura del riformatore bensì il verace ritratto di Mìnzer, di un uomo integro e perciò eroico nella sua caduta per mano del potere di classe.

"Rivolta"

"Corriere della Sera"

3 novembre 1974.

L'intelligenza perplessa.

Nell'introduzione al suo grande libro giovanile "L'anima e le forme" Luk es definisce il saggio come un genere intermedio fra la letteratura e la filosofia, capace a sua volta di poesia purch, venga distinto, "in nome dell'ordine", da ogni altro genere espressivo. Il saggio può avere dunque la forza creativa di un romanzo a patto di non essere un saggio-romanzo e di non snaturare la sua struttura in un'ibrida commistione di artisticità indefinita e di pensiero impreciso. Soprattutto la recente critica francese, pur così ricca di intuizioni e di suggestioni, indulge a questo impressionismo intellettuale; i geniali libri di Barthesé per esempio, s'affidano alla carezzevole illusione travestendola da logica cartesiana, civettano con l'invenzione senza seguirla sino in fondo, suggeriscono senza dimostrare e senza rinunciare alla pretesa della dimostrazione oggettiva. Tale impressionismo analogico e immaginoso è ricco di illuminazioni acutissime, e non avrebbe bisogno di giustificarsi con l'apparato scientifico. Francesco De Sanctis è un artista forse non minore di Manzoni perchè, ha seguito la sua strada, che era quella di scrivere la "Storia della letteratura italiana" e non una via di mezzo fra quest'ultima e i "Promessi

Sposi".

In un'atmosfera culturale dominata dal culto dell'ambiguità i saggi di Cesare Casesé quelli raccolti in "Patrie lettere" e quelli lasciati sparsi dall'autoironica indolenza dell'autore, spiccano per un'inconsueta misura d'intelligenza, di fermo giudizio, di sottigliezza sempre tesa alla chiarificazione e mai al compiacimento. Germanista e critico militante, Cases è stato fin dagli anni Cinquanta un protagonista della cultura marxista in Italia; "Patrie lettere" riunisce gli studi direttamente impegnati, attraverso l'indagine degli autori (Galiani, Manzoni, Pratolini, Calvino, Del Vecchio, Levi, Gadda, Soldati), con i problemi centrali della cultura italiana, dal dibattito sul realismo ai rapporti fra meridione e letteratura, in un arco che va dal 1955 al 1973. Forse il capolavoro di Cases non è in questo libro, ma nelle fulminee e tranquille sintesi di alcuni fra i massimi scrittori tedeschi introdotti anche per suo merito in Italia, nelle prefazioni a Musil o a Brecht o nella mediazione di figure quali Benjamin e Kraus o nel mirabile profilo di Ernesto De Martino. Ma pure in "Patrie lettere" c'è uno dei maggiori critici degli ultimi vent'anni, con la sua classicità di pensiero, il suo stile da codice civile, l'attitudine a cogliere l'essenziale e l'asciutta oggettività. Il libro è inoltre una silloge della cultura marxista del dopoguerra, e in tal senso si presta a considerazioni anche malinconiche. I saggi degli anni più lontani, su Gadda o su Pratolini, mostrano un intellettuale che lavora per una società e per una cultura la cui immagine è ben chiara alla sua mente; il dissenso su qualche interpretazione particolare non può disconoscere il vigore di un pensiero capace di rappresentarsi il reale nella sua totalità e di concorrere alla sua formazione. Certe osservazioni morali sul tema della sensualità nel "Metello" possono apparire esterne a quella valutazione specifica, ma l'istanza etica di una vita integrale s'afferma come una forza concettuale atta a chiarire anche quel testo; l'interpretazione di Gadda scambia talora il giudizio di fatto col giudizio di valore e la regressione col ritratto poetico della regressione medesima, ma penetra con eccezionale vigore i grovigli tortuosi e irrisolti della storia d'Italia, i vicoli ciechi del nichilismo anarchico-reazionario. Aldilà dell'occasione spicciola e ormai dimenticata delle polemiche del momento, si delinea il modello di un mondo alla cui costruzione anche la letteratura è chiamata, per le vie sue proprie, a contribuire. Negli studi recenti questo modello non c'è più Cases stesso, nella prefazione, relativizza le sue certezze di allora. Non si può rimproverargli di non scorgere ciò che nessuno. Oggi riesce a scorgere, l'immagine concreta di un mondo verso il quale tendere; anzi la perplessità di un'intelligenza così forte mette tanto più in luce la difficoltà generale di orientarsi fra le contraddizioni. Cases è uno spirito classico, nutrito della grande cultura borghese rivissuta e riproposta nei suoi valori progressivi; sino ad alcuni anni orsono si è giustamente appagato, come altri, di tale funzione di mediatore della cultura classica in chiave marxista. Già prima del '68 egli ha ritenuto di scoprire che

l'esercizio di quella funzione non era ancora prassi politica, e una specie di cattiva coscienza sembra averlo reso insoddisfatto del lavoro ch'egli sa fare così egregiamente per spingerlo verso altri compiti, ancora imprecisi. Così Cases sembra provare rimorso per le categorie della sua intelligenza, per il suo Mann e per il suo Goethe, e pare costringersi ad interessarsi di altri modi d'arte e di pensiero, altrettanto importanti in s, ma non altrettanto congeniali a lui. Non c'è motivo perchè, Cases debba togliersi quella vestaglia di Mefistofele, che Fortini diceva di vedergli idealmente addosso, per indossare altri abiti, egualmente degni ma non confacenti alla sua taglia spirituale. Per un generoso impegno etico-politico, che gli indica la carica innovatrice della giovane cultura dell'immediatezza, Cases sente talora il dovere di forzare il suo stile e di rifare il verso ad altri; ne nasce un tono stridulo, un disagio camuffato da umorismo non sempre felice. Neanche la generosità può imporre obblighi difformi dalla propria persona; Casesé che ha sintetizzato con chiarezza ineguagliata l'opera di Musil in poche pagine, non doveva sprecarsi a scriverne tante di più su Armando Plebe, in una polemica sproporzionata alla media levatura del disinvoltto intellettuale della destra nazionale. A Cases si può chiedere di proseguire tranquillamente la sua opera di chiarificazione delle intelligenze, col suo scettico sorriso di Buddha impenetrabile e con sereno abbandono ai propri gusti e al proprio ritmo di vita.

"Nei grovigli della storia"

"Corriere della Sera"

11 maggio 1975.

Critica delle istituzioni.

Un uomo che ha un raffreddore viene considerato dagli altri semplicemente come un uomo che ha un raffreddore: nessuno ritiene che l'irritazione delle sue mucose diminuisca la sua dignità di persona, anche se può momentaneamente pregiudicare la sua attività di tenore o di oratore o rendere un po' ridicola una sua dichiarazione amorosa. Un uomo affetto da schizofrenia viene invece considerato unicamente come uno schizofrenico, quasi fosse soltanto la mostruosa ed astratta incarnazione d'una malattia. Anziché, un individuo colpito da una malattia. Che l'una affezione sia minima e l'altra grave o gravissima, è rilevante per la sorte e la sofferenza di chi è colpito, così come le conseguenze di una gastrite sono ben diverse da quelle di una cirrosi epatica; l'ottusa e arrogante violenza dell'emerginazione psicologica, politica e sociale nega invece dei diritti elementari a chi è aggredito da un morbo piuttosto che da un altro, riduce e appiattisce la complessità di un individuo a oggetto d'una definizione clinica e scorda che un uomo non può essere mai una schizofrenia, come non può essere una bronchite, e che uno schizofrenico vive non soltanto la

sua patologia, ma, accanto a questa, la sua vita, fatta, come ogni altra vita, di sentimenti, ansie e desideri. Come sempre, il linguaggio è la prima spia della violenza: a nessuno verrebbe in mente di usare quali ingiurie i termini che definiscono vari morbi letali; mentre le malattie e i disturbi mentali costituiscono l'ossatura portante del lessico dell'insolenza.

La malattia mentale riassume in sé, nella forma più vistosa il meccanismo dell'emarginazione, che le istituzioni vigenti, create con lo scopo di porre rimedio alle piaghe sociali, finiscono spesso per accrescere e codificare. Non è quindi un caso che la denuncia del mondo degli esclusi e della tecnica dell'esclusione sia partita dalla critica all'istituzione manicomiale e alla psichiatria tradizionale, critica che in Italia è legata soprattutto al lavoro innovatore di Franco Basaglia; pure nel recente volume "Crimini di pace" (una serie di studi di diversi autori sul ruolo dell'intellettuale nell'ingranaggio dell'emarginazione) e nella presentazione del centro di "Critica delle istituzioni", fondato qualche giorno fa a Venezia, Franco e Franca Basaglia hanno posto l'accento, anche se tutt'altro che esclusivo, sulla funzione oppressiva e discriminatoria esercitata di fatto dall'organizzazione psichiatrica. Ma, come ha detto Basaglia nella relazione che ha inaugurato il centro, la psichiatria ~ solo un esempio dell'ambiguità con la quale può essere svolto il lavoro dell'intellettuale nella società borghese.

Il culto dell'oggettività scientifica e la razionalizzazione della produttività inducono l'intellettuale ad assumere, cosciente o no, la mansione di un tecnico il quale, illudendosi di operare nell'ambito obiettivo e neutrale della scienza, trasmette i modelli e gli schemi della cultura ossia della classe dominante e contribuisce così a perpetuare la logica del potere e dell'oppressione. Già Nietzsche, che insieme a Marx è stato il padre del pensiero negativo moderno e della contestazione della scienza borghese, aveva illustrato l'attività dell'intellettuale integrato quale burocrate dei valori della classe dirigente, ch'egli riproduce nella sua professione apparentemente imparziale e che egli anzi rafforza, imprimendo loro il crisma della verità scientifica e dunque una fittizia universalità. La critica alle istituzioni non vuol essere perciò soltanto denuncia delle condizioni spesso inumane nelle quali versano le vittime dell'esclusione, che nelle istituzioni trovano sovente non già rimedio, bensì aggravamento del loro stato: il manicomio diviene talora una fabbrica di malati mentali, il carcere una di delinquenti, e così via; individui soggetti a disturbi psichici o autori di atti criminosi vengono riconfermati in tale loro carattere, vincolati al loro morbo o alla loro colpa piuttosto che liberati e recuperati. Ogni giorno la cronaca porta alla ribalta situazioni di violenza, di sporcizia, di incredibile sopraffazione d'ogni genere esistenti nei manicomi, nelle carceri, negli orfanotrofi; qualche anno fa per esempio, in un episodio che mi pare sia stato dimenticato, un gruppo di giovani detenuti dovette ricorrere alla rivolta per protestare contro la loro sistemazione in promiscuità, che li costringeva alla prostituzione maschile ferreamente

organizzata all'interno del carcere stesso.

La critica delle istituzioni vuole andare più in là delle singole denunce. Vuole smascherare la razionalizzazione scientifica che, con la sua classificazione, falsa l'immagine reale dell'uomo perchè, ne isola arbitrariamente alcuni dati come se questi fossero irrelati da ogni contesto. "Un cardiopatico che possa affrontare in proprio la sua malattia è solo un cardiopatico," ha detto Basaglia nel discorso inaugurale, "un sottoproletario cardiopatico è cardiopatico e, oltre a questo, abita al quinto piano senza ascensore, deve riprendere il lavoro il più presto possibile, perde il lavoro, con tutte le conseguenze che questo comporta". La classificazione intellettuale sancisce l'esistente, i fatti, le cose così come sono, inducendo alla persuasione ch'esse siano quelle che dovrebbero essere: scheda i diversi, senza chiedersi perchè, essi siano diversi e dando per scontato il carattere negativo di ogni diversità. Definisce i sintomi morbosi, senza domandarsi che cosa li abbia prodotti o favoriti e come mai, per esempio, la stragrande maggioranza dei ricoverati nei manicomi provenga dalle classi sociali subalterne e quali siano per essi le reali possibilità di un reinserimento sociale. In un saggio del citato volume, il grande Ronald Laing osserva che si dà per scontato che in tutti gli ospedali il cibo sia poco appetitoso mentre, a ben guardare, proprio gli ospedali dovrebbero figurare tra i migliori ristoranti della guida Michelin. Ma appunto, su tutti i fronti, nel nostro mondo ciò che sussiste è dato per scontato e viene accettato senza che nemmeno ci si accorga dei suoi aspetti inquietanti: per esempio nessuno trova strano che la pillola anticoncezionale sia stata sperimentata, quando non se ne conoscevano le eventuali conseguenze, su un gruppo di portoricani; nelle discussioni relative al controllo delle nascite e all'aborto, fautori e oppositori dei vari progetti sono concordi nell'addossare ogni peso alla donna, nel chiedere soltanto a lei di adottare o meno le varie misure e di portarne il fardello, mentre gli uomini respingono con la prepotenza maschile di sempre ogni provvedimento che li possa riguardare direttamente. Il costume dominante, e cioè imposto dalla classe dominante, condiziona la sensibilità; anche l'abitudine è dalla parte dei potenti, proprio come la storiografia tradizionale studiata in tal senso da Vladimir Dedijer, uno dei promotori del centro veneziano.

Il lavoro che il centro si propone è vastissimo, si estende dalla psichiatria al sistema giudiziario, dalla scuola agli indirizzi scientifici imperanti nei vari settori, e alla situazione delle minoranze. L'inizio è stato promettente, ed ha raccolto ampi consensi tra forze politiche e culturali che vanno dal P.C.I. al P.S.I., da Magistratura Democratica a Psichiatria Democratica, dalla Biennale di Venezia, in nome della quale il presidente Carlo Ripa di Meana ha offerto una piena collaborazione, all'interesse di molte province, in primo luogo di quella di Trieste il cui presidente Michele Zanetti è stato in questi anni sostegno ed artefice delle iniziative di Basaglia. Il centro - che annovera fra i suoi fondatori personalità di spicco internazionale quali per esempio Sartre e Garcia M rquez - deve certo guardarsi da alcuni pericoli possibili in iniziative del

genere: la sicumera della cerchia intellettuale elitaria, la tentazione del moralismo generico sul tipo delle inconcludenti condanne dell'ONU o di altre leghe di buoni principi, l'eventuale imbarazzo dinanzi ai crimini di pace che vengano commessi nei paesi socialisti, il sottile equilibrio mondano delle alleanze con forze politiche abbastanza eterogenee. Consapevoli di tali rischi, i promotori hanno presentato un programma di ricerche specifiche estremamente concrete (analisi comparata delle diverse legislazioni che disciplinano assistenza psichiatrica o in generale sanitaria e sistema carcerario, studio del pensiero positivista e del movimento psicoanalitico, inchiesta sulla situazione irlandese e altri temi). E' una garanzia di concretezza, e non potrebbe essere diversamente, poichè, il nemico della libertà è la falsa universalità così spesso sbandierata dal pensiero borghese e anche dal recente sociologismo. Si sente spesso dire che la dignità di un uomo è ciò che gli altri fanno di lui, che un uomo vale solo se è amato, desiderato o rispettato: affermazione che rappresenta il classico caso di una verità che diventa menzogna. Verità, se si vuol dire che un uomo umiliato viene ridotto ad oggetto ma anche che bisogna lottare per liberarlo dall'umiliazione e permettergli di esplicitare se stesso. Menzogna, se si vuol dire che l'uomo umiliato e respinto non è nulla, e che dunque nulla va fatto per liberarlo. Quello che i teorici reazionari dello storicismo di derivazione tedesca dicevano dei servi della gleba o degli schiavi, viene ora detto per tante altre categorie di uomini: non hanno libertà e diritti, dunque non sono uomini. Le istituzioni hanno spesso codificato o almeno amministrato questa negazione di umanità; contro di esse, in tal senso, nessuna critica è troppo dura.

"Le istituzioni che opprimono l'uomo"

"Corriere della Sera"

10 aprile 1975.

L'innocenza improbabile.

Siamo profondi, scriveva Nietzsche, ridiventiamo chiari. Più volte, nelle sue prose, Saba ricorda questo detto nietzscheano, nel quale egli scorgeva un'ideale definizione della sua stessa poesia. Anche "Ernesto", il frammento narrativo di Saba pubblicato postumo un anno fa, tra molte incertezze e polemiche, ambiva, nelle intenzioni dell'autore, a questa grazia purissima e indifferente, a una tersa e spietata trasparenza che lasciasse apparire integralmente, senza mediazioni, l'oscuro fondo della vita e delle pulsioni nella limpida superficie delle cose così come sono. L'azzurro, l'intenso e rapace azzurro celebrato nella lirica di Saba, è il colore della poesia, intesa quale sguardo che si rivolge al mondo e al sottosuolo psichico senza porre loro dinanzi alcun diaframma, tutt'al più un velo lieve e impalpabile come l'aria o come un'acqua cristallina, sul cui

specchio si disegna e si affaccia nitidamente la tortuosa geometria delle cavità sottomarine.

Il "Canzoniere", di cui "Ernesto" costituisce una specie di variante collaterale in prosa o di testimonianza biografica che può aiutare a svelare la misteriosa essenzialità delle poesie, è continuamente animato da questa tensione tra la profondità che s'intorbida nel buio e la dura chiarezza dell'apparenza, che esaurisce ogni significato nel suo gioco splendido e imperturbabile. Nel "Canzoniere" una vita appartata e instancabilmente disponibile al desiderio come alla sofferenza si risolve in una poesia che, destinata a patire direttamente le lacerazioni e le passioni di tutta una stagione storica, innalza ogni intimo dato autobiografico al senso esemplare di una situazione valida per tutti. Accanto alla verticalità ed alla profondità della grande lirica contemporanea, Saba, che pure eccelle anche in queste direzioni con risultati di straordinaria concentrazione e densità, recupera, come diceva egli stesso, anche la dimensione della larghezza (della quale invece la poesia moderna è spesso carente), l'estensione della vita, il taglio largo e l'ampio spaccato dell'esistenza quotidiana accolta in tutta la sua calda e impura ricchezza. L'opera lirica diviene così, anche a rischio di accogliere pure i detriti e le scorie del proprio lavoro, il risultato globale di un fluire della vita - della vita intera - in poesia. La poetica coincide col senso della vita quale grande e indifferente unità che tutto stringe nel suo scorrere al di là del bene e del male: "la vita ti racconto una e che tutto / in lei si tiene". Franco tiratore della poesia come tutti i più significativi scrittori triestini - cecchini isolati che conducono la loro battaglia da posizioni sparse e periferiche - Saba vive e insieme scandaglia la sua calda vita e fissa il suo sguardo implacabile nel disagio della civiltà restando quasi sempre rintanato nella sua libreria antiquaria, antro di nevrosi e insieme familiare rifugio d'amicizia. In quell'angolo nascosto egli trascorre la maggior parte della sua esistenza, si abbandona alle sue passioni senza remore ed alle sue angosce, assiste alla "torbida demenza" europea degli anni Trenta e Quaranta, distilla nella poesia una saggezza faticosamente conquistata nella lotta con l'ansia e con l'infelicità, sì da ricomporre in armonia le molte "voci invano discordi" della vita.

Poesia moderna della scissione, dell'analisi e dell'introversione, la lirica di Saba sa anche risalire alla superficie, ridiventare chiara e leggera, avvertire il male originale della vita senza calcarvi la mano, affermare incessantemente il principio di piacere pur nella consapevolezza dell'inevitabile vittoria, non solo biologica, ma anche storico-politica, dell'istinto di morte. Continuo intreccio di matura sapienza ed infantile meraviglia, la poesia di Saba affonda le proprie radici in quel mistero del profondo ch'essa porta alla luce della ragione per poi gettarselo, con un sorriso di difficile e sublime serenità, dietro le spalle; ben prima di Thomas Manné Saba, che voleva fare del suo "Canzoniere" una storia naturale dell'uomo, ha raccontato, in una fulminea

scorciatoia, l'apologo della tenzone e della solidarietà fra il cancro, il male oscuro, l'illusione di ringiovanimento e la pulsione di morte.

Il "doloroso amore" cantato da Saba è la riconquista del desiderio ad onta della nevrosi della civiltà, la composizione del "dolore del mondo" in "un suono mite", la brama di una felicità inseguita al di sopra e aldilà del dolore, nello splendore dell'apparenza in cui per un attimo, come dice una poesia, sullo sfondo delle rive e della marina al principio d'estate "tutto si muove lietamente come / tutto fosse di esistere felice". "Ernesto" vuol essere l'espressione totale, e forse univoca, di una consimile felicità, che avrebbe dovuto scandire la vita del protagonista dall'eros ancora indistinto dell'adolescenza fino al suo confluire in un amore consapevole e determinato. Aldilà d'ogni inverificabile e irrilevante coincidenza biografica, Ernesto è Saba, è il fanciullo che egli sente e risente vivere in s,, è il malizioso e infantile principio di piacere nascosto nel cuore dell'adulto e del vecchio. Tenuto timidamente nascosto per anni per ragioni di cautela moralistica e pubblicato l'anno scorso in uno sgradevole clima di curiosità pettegola e retorica antirepressiva, che tendeva ad esaltare quella medesima tematica omosessuale precedentemente avvolta dalla reticenza, "Ernesto" costituisce un tentativo estremo in direzione della nietzscheana chiarezza perseguita da Saba: la profondità del desiderio appare completamente risolta nei gesti e nella semplicità della superficie, tutto sembra coincidere col candore della vita così com'è e come fluisce sotto i nostri occhi, la poesia s'identifica con un asciutto catalogo di cose e di atti chiamati per nome con temeraria innocenza. Saba si muove con implacabile libertà in quella saggezza dell'arte che supera ogni dualismo fra mondo falso e mondo vero, fra l'apparenza e la realtà, fra la vita e il suo significato; il bene ed il male, nella sua pagina, passano e trascorrono come onde del mare.

Ma "Ernesto" costituisce una semplificazione di questo motivo così celebrato nella lirica sabiana, un'unilaterale riduzione della totalità di bene e male alla sola consolante presenza del bene. Saba stesso dichiarò, in un ricordo-racconto, che gli sarebbe piaciuto dipingere, ormai vecchio, "con tranquilla innocenza il mondo meraviglioso"; scritto in un periodo di inquietanti angosce, "Ernesto" è certamente una grande prova di coraggio e di gioia di vivere. Ma Saba sapeva che nessuna innocenza, e men che meno la sua, poteva più essere tranquilla e spontanea. L'innocenza di Saba è gelosa e aggressiva, difficile e torbida, crudele e precaria: è l'innocenza di chi accetta la vita intera nella sua dolcezza e nella sua ferinità, come gli uccelli delle liriche sabiane che cantano ma carpiscono anche ferocemente il cibo, è quel gorgo inestricabile di dedizione e di avidità, quella "taciuta brama" che Saba stesso ha vissuto e incarnato a fondo con un desiderio mai sublimato n, placato, nel quale lo slancio d'amore s'intrecciava all'egocentrismo più smanioso. L'infelicità gli aveva lasciato un conto sempre aperto con la vita e questo credito inestinguibile lo induceva a non arretrare dinanzi a nulla, a ghermire senza

esitazioni e senza rinunce. Quest'innocenza selvaggia ignora la bontà e l'amicizia che in "Ernesto" l'innocenza invece pretende e reclama. Bontà e amicizia non sono innocenza, o almeno non lo sono più da quando l'uomo non è più natura spontanea, in serena armonia con la vita delle cose per se stesse. Nessuno vive più nel paradiso terrestre, e nessuno lo sapeva meglio di Saba, che nella sua lirica tiene dolorosamente a bada il disagio ed il male di vivere. Nell'Ernesto egli persegue invece un'assoluzione globale della vita, affermando l'inevitabile necessità di ogni accadere e l'errore di ogni rimorso. Ma questo "Amen" alla vita intera, ai vinti e ai vincitori, agli animali rapaci ed alle loro prede, è credibile soltanto se non s'ingentilisce nella dolcezza, se mantiene il coraggio dell'impavida sopraffazione e ne accetta le conseguenze. Il fondo anarchico e selvaggio della vita, che in una grande poesia della vecchiaia Saba scorge nella verità dell'animale ignaro di pudori e pentimenti, tende invece nell'"Ernesto" a stemperarsi nell'idillio e ad assumere le sembianze di un'improbabile bontà.

Ernesto è una storia d'amore. Ma in un mondo non liberato è soprattutto l'erosé omosessuale o eterosessuale ch'esso sia, ad aver perduto ogni tranquillo candore ed ogni beatitudine aproblematica, ad essere uno scontro di forze ed energie, una guerra per il potere e per il possesso. L'amore può essere un superamento, una vittoria sull'impulso al dominio e all'aggressione latente nella sua dinamica, non un'innocente pace; è un aldilà, come accade nella poesia di Saba, non un aldiqua del dissidio, come sembra invece rimanere nell'"Ernesto". Press'a poco negli anni di "Ernesto" una sconvolgente vicenda amorosa turbava la vita di Saba, e Saba si rendeva bene conto, alludendovi in poesie di altissima e oscura tragicità, di quanto "incauto" fosse quell'amore, quanto avido di dominio pur nella dedizione della passione, quanto greve di violenza e di colpa. Il mondo meraviglioso dipinto da Saba e trasferito nell'indeterminatezza erotica e nella candida omosessualità di "Ernesto", si tinge del bramoso narcisismo, trepido e prevaricatore, che aveva condotto il poeta, fin dalle liriche del "Piccolo Berto", a reincontrare e ad evocare, con un conturbante rituale propiziatorio, se stesso bambino, innamorandosi dell'infanzia e adolescenza perdute e di se stesso ugualmente perduto e proiettando quindi su un'immagine di giovinezza virile l'inquieta carica del desiderio, non più innocente perchè, consapevole del proprio tormento.

Da Schiller a Baudelaire, tutta la poesia moderna, di cui Saba è una così grande voce, ha insegnato che in un'età di artificio l'ingenua innocenza naturale non è più al suo posto e che, dopo l'esperienza della corruzione, perfino le leggi della convenienza possono o debbono venir superate ma non possono essere ignorate. L'enfasi edificante che ha accompagnato la pubblicazione di "Ernesto", salutato quale messaggio liberatorio e quale santificazione totale della vita innocente, rivela una maldestra unzione: le proteste d'innocenza, come il faticoso impegno di emancipazione erotica, non hanno il senso dell'ironia n, il piacere del gratuito, sono privi di quello "humour" doloroso eppur lieve che

permette a Saba, nella lirica, l'analisi della tragedia e insieme la felicità dell'istante, libera da ogni repressione e ancor più da ogni ideologia dell'antirepressione, la quale soffoca il capriccioso desiderio facendone un dovere o una parola d'ordine.

In una splendida poesia Saba dice, con una stretta di dolore, che non si può aiutare chi si ama. Già questo è aldilà dell'innocenza e si protende oltre la superficie della vita che s'appaga di quell'impossibilità, che è quell'impossibilità. La chiarezza di Saba è rivelatrice quando è la chiarezza leggera nella quale si è purificato il profondo, nella quale appare e risalta la contraddittoria problematicità dell'esistere. La chiarezza di "Ernesto", che si vuole tutta superficie innocente rivela assai meno cose della calda vita le traveste e le appiattisce nella sua liscia immediatezza. Alla superficie, sulla facciata, diceva un poeta della vecchia Austria, le cose si nascondono, la vita si maschera e si rende irreperibile e sfuggente.

"Corriere della Sera"

28 marzo 1977.

Lo scrittore "Dybuk" ovvero il narratore e il romanzo.

"Saper narrare, narrare veramente," scrive Rilke nel "Malte", "questo deve essere stato di tempi anteriori ai miei. Non ho mai udito una persona narrare" Il "Malte", uno dei primi e più grandi romanzi nei quali si disgregano l'io del protagonista e quello dell'autore, proclama la fine dell'epica, della possibilità di raccontare storie esemplari, valide per tutti e integre nel loro significato. Sembra così sparire il narratore, la voce corale di un patrimonio d'esperienze collettive e il custode di un retaggio di valori comuni, sempre pronto a elargire saggezza, a salvare l'esistenza quotidiana dalla banalità e il passato dall'oblio; gli subentra, come diceva Benjaminé il soliloquio del romanziere, la gelida perfezione stilistica dell'artista sradicato, il quale è ben consapevole che la totalità del mondo s'è infranta, che le parole non possono afferrare le cose e che l'esperienza privata è incomunicabile. Non è un caso che uno dei pochissimi a raccogliere vittoriosamente la sfida di questa trionfante assenza sia il grande Isaac Bashevis Singer, legato linguisticamente e intellettualmente alla tradizione "jiddisch" (la lingua e la letteratura degli ebrei dell'Europa centro-orientale) che unifica l'immediata universalità affettiva e familiare del dialetto, tenace cordone ombelicale fra gli uomini di una comunità, e l'apertura cosmopolita di un linguaggio diffuso nei più diversi e lontani paesi, aldilà d'ogni confine nazionale. Inoltre il mondo raffigurato da Singer, quello delle cittadine ebraico-polacche, esiste ormai, dopo i massacri nazisti e le persecuzioni staliniane, soltanto nella rigorosa irrealtà del ricordo e della parola, sì da essere non il ritratto ma il modello, la

parabola della vita. Singer scrive in "jiddisch", la lingua della sua fantasia e della sua persona, ma deve necessariamente essere tradotto (talora con la sua stessa collaborazione) non solo per raggiungere una più vasta cerchia di lettori, bensì per venire realmente compreso, nel senso forte del termine. Come quasi tutti i cultori di ogni produzione dialettale, anche i lettori "jiddisch" cercano infatti soprattutto il colore e il sentimentalismo, con la tipica prospettiva folclorica e viscerale di ogni minoranza, acuita, in questo caso, dalle tragedie dell'ultima guerra, dall'esilio americano e dallo stesso tramonto dello "jiddisch", mantenuto in vita con uno struggimento conservatore-municipale. Questi lettori non possono riconoscere un loro autore in Singer, la cui statura e la cui tematica esorbitano da ogni limitazione d'ambiente. Singer narra dunque in "jiddisch" storie e passioni che interessano soprattutto lettori ignari dello "jiddisch" e di ogni sapido calore dialettale; per lui lo "jiddisch" rappresenta ciò che il linguaggio rappresenta paradossalmente per ogni vero poeta moderno: ponte e insieme barriera, strumento e ostacolo al dialogo, linguaggio della poesia, ossia della pienezza del senso, e insieme dell'assenza e della morte. Non a caso in un racconto il protagonista, recatosi a visitare una colonia ebraica in Sudamerica, scopre accidentalmente, in un barile abbandonato nel cortile di una fattoria, una pila di libri scritti in "jiddisch", ormai consegnati alle immondizie, alla distruzione e all'oblio. In quel barile il protagonista della novella di Singer, che è uno scrittore, e forse un autoritratto dell'autore stesso, sente di aver trovato in certo modo la sua tomba. Lo "jiddisch", parlato da secoli dagli ebrei nell'Europa centrale ed orientale e irradiatosi successivamente in tutto il mondo e soprattutto in America, è stato la lingua dell'ebraismo della diaspora; il suo tramonto, che Henry Miller definisce "una perdita per il mondo", segna un po' la fine della civiltà diasporica, ossia di quell'ebraismo cosmopolita e riluttante a qualsiasi assimilazione o riduzione nazionale, che aveva espresso in forma così alta il senso della vita quale tragico esilio e insieme quale irriducibile resistenza al dolore. La grande letteratura "jiddisch" era stata sovente l'espressione di un'"humanitas" integra, eroica ed ironica, volta a celebrare l'universale-umano minacciato dalla storia e ad affrontare con fermezza ed umorismo le persecuzioni e le tragedie; volta soprattutto a difendere un senso totale e perciò sacro della vita e dei valori. Come dice un altro racconto di Singer, con la scomparsa dello "jiddisch" debbono sparire pure i demoni, ossia qualsiasi traccia, anche negativa, della dimensione religiosa. La poesia "jiddisch" proviene ormai dalle rovine, da ciò che è stato distrutto e perduto: uno scrittore "jiddisch", ha detto Singer in un'intervista, e come un "Dybuk", uno spettro, uno che vede senza essere veduto.

In questa lingua che giunge dall'altrove, Singer ha scritto alcuni fra i più bei racconti della letteratura mondiale contemporanea, alcune fra le più dense parabole della condizione umana: le novelle dei "Due bugiardi" e di "Gimpel l'idiota". Al pari di Kafka, Singer ha dimostrato come la mitologia ebraica, pur

nata da un complesso così rigido di norme e precetti, possa esprimere con particolare aderenza la realtà dell'uomo contemporaneo.

Profeta visionario ma anzitutto realista asciutto e laconico, lo scrittore si serve della tradizione ebraica per una spietata cifra dell'esistenza moderna e per una demonica evocazione del male; la dissoluzione della gioiosa pietà chassidica, e cioè del patrimonio mistico ebraico-orientale, trapassa senz'alcuna forzatura simbolica in emblema della condizione umana.

In tutta la narrativa di Singer, la tradizione ortodossa ebraica rappresenta il simbolo di un universo unitario che s'infrange sotto le spinte centrifughe della civiltà moderna, vista quale impero di un confuso e disgregato molteplice. Col suo sovrano distacco epico, Singer ritrae impassibile la caotica compresenza di bene e di male, d'insensatezza e di significati, di bestialità e di pietà di cui è formata la vita; nella sua arte si fondono, in una rara simbiosi che si riscontra soltanto fra i grandissimi scrittori, l'instaurazione di un chiaro giudizio di valore e la disincantata, neutrale comprensione della globalità dell'esperienza. In tal senso Singer è uno scrittore dantesco, che riesce, proprio tramite la sua prospettiva religiosa, a capire imparzialmente il negativo, l'ambiguità, la morte fisica e morale.

Con questa fantasia dantesca, che non abdica al giudizio pur misurandosi con l'estrema confusione di segni del mondo contemporaneo, Singer ha rappresentato un'odissea nell'assenza e nel deserto, alla caparbia ricerca di valori e di significati. Nelle novelle la sua eccezionale maestria epica non ha quindi nulla di realistico n, di nostalgico: i villaggi ebraico-polacchi, i pensieri errabondi dei rabbini, gli arredi sacri, la pienezza totale del sesso non disegnano il quadro di un passato rimpianto, bensì un simbolo dell'avventura umana, la cui apparente semplicità formale cela invece una temeraria e audacissima invenzione stilistica e architettonica.

Ma queste grandi doti, che nei racconti hanno offerto a Singer la possibilità di creare stupende ed enigmatiche parabole dell'esistenza, nei numerosi romanzi si stemperano in un gusto narrativo che finisce per risultare prolisso ed epigonale. si innestano su una struttura romanzesca che appare, nonostante ogni maestria, antiquata e prevedibile. Trascinato da quest'arte di raccontare, Singer potrebbe continuare indefinitamente, con abbandono, nella stesura di altre centinaia o migliaia di pagine simili, ma senza trarne nuovi valori. Come accade spesso ai grandi scrittori, probabilmente Singer non sa e non può capire la differenza di grandezza fra i suoi racconti, che fanno di lui un conturbante e originale interprete del moderno, e le saghe familiari che ricalcano nobilmente modelli ottocenteschi, dalla "Famiglia Moskal" alla "Proprietà", dallo "Schiavo" alla "Fortezza".

Certo, pure in questi affreschi ciclici Singer è uno scrittore che ignora anche la minima disarmonia e che si nutre sempre e soltanto di interessi reali: perfino nella sua sovrabbondante senilità Singer mantiene un intatto rigore di gusto e una profondità di esperienza che gli vietano qualsiasi caduta e gli

consentono di scrivere pagine stupende, di una classica e inquietante umanità. Ma non è senza pericolo che Singer, dopo aver conosciuto ed espresso nei suoi grandi racconti il laconico mistero del necessario e della scrittura essenziale e dopo esser passato attraverso il deserto della negatività, si abbandona, nella sua tarda maturità, ad una vena epica inesauribile e trascinante, a un ininterrotto fluire creativo prodigioso per la sua proliferante continuità e per la sicurezza della sua misura, ma pericoloso per la sua facilità inventiva e per la sua gioia di raccontare, vigorosa sino all'eccesso. Nonostante la forza di tante sue pagine, Singer conferma che le cosiddette piccole letterature raggiungono l'apice piuttosto nel racconto che nel romanzo; egli è sempre un grande scrittore, ma il posto di rara preminenza che gli spetta quale narratore non gli compete certo a pari titolo quale romanziere.

Singer trasfonde la sua vitalità di narratore nella complessa struttura del romanzo, con un'audacia che non può essere innocua ad alcuno scrittore contemporaneo, per quanto magistrale possa essere il suo dominio della macchina romanzesca. Il suo romanzo più recente, che è pure il suo primo romanzo d'ambiente americano, "Nemici. Una storia d'amore", è la storia di Herman Broder, un ebreo scampato alle stragi hitleriane e profugo negli Stati Uniti, e del labirinto d'amore che lo lega a tre donne: Yadviga, la contadina polacca che lo ha salvato dai nazisti, Masha, una donna febbrile e dilaniata sfuggita anch'essa a quel calvario e Tamara, la prima moglie che riappare dopo che per anni tutti l'hanno ritenuta morta in un "Lager". All'amore e alla furente carica erotica s'intreccia l'ossessione dei ricordi, che distrugge nell'intimo tutti questi personaggi. Singer è un maestro nel ritrarre sia questa distruzione sia l'inestinguibile pienezza di vita che in essa pur continua a sopravvivere; anche in "Nemici" egli rimane uno dei pochi scrittori viventi capaci di far capire cosa significhi far all'amore, desiderare un figlio, esser indifferenti a tutto, tradire e calpestare. Epico impassibile, Singer registra la libidine e la pietà, il cinismo e la grazia, la tenerezza e la bestialità della vita, mostrata nella crudezza del suo meccanismo biologico. Come l'autore dell'"Ecclesiaste", egli non lascia capire se il suo sguardo, che va dai dettagli fisiologici alle cose ultime, sia quello della fede e della disillusione, anche se esso è certo spietato nel cogliere la desacralizzazione della società e dell'esistenza. Eppure a questo lungo racconto, troppo ampio per poter stringersi nell'essenzialità del vero racconto, sfugge la dimensione del romanzo: l'insistito respiro cosmico non supplisce all'assenza di un significato generale, storico e sociale, che trascenda queste vicende private, raccontate con un sapiente impiego di scenografie narrative tradizionali e talora convenzionali. I destini dei protagonisti si muovono in uno spazio maestoso e vuoto, nel quale mancano troppi elementi della vita, dell'esilio ebraico e dell'America odierna, e nel quale invece si agitano perfino dei gesti melodrammatici, compiaciute suggestioni dell'occulto o del parapsicologico. Ci sono grandi pagine: sulla fedeltà dell'amore poligamico di Hermané che

ebraicamente sposa tutte e tre le sue donne, sulle cose opache eppur avidi di redenzione, sull'insensato fascino della vita che continua a fiorire mentre gli animali seguitano a venir scannati nell'universale nazismo quotidiano. Maestro, come scrisse Henry Miller, nell'arte di santificare e avvolgere di significato ogni dettaglio della vita, Singer lascia aperta la sua storia abbandonando i suoi personaggi a un destino spesso squallido e infelice, a un vento umido e gelido che li travolge. Ma nel loro vicolo cieco queste figure conoscono la libertà, anche grazie all'inesauribile richiamo di un sesso senza remore e senza censure; nel crepuscolo invernale che le circonda sembrano intuire, come il rabbino in punto di morte di un suo altro libro, che "le tenebre sono l'orlo della luce". Eppure le migliori pagine di "Nemici" restano isolate nella monumentale ampiezza del romanzo, e fan pensare con nostalgia alla laconica forza delle novelle, la cui concentrazione riassume invece la totalità dell'esperienza, anche di quella storica e sociale.

Nei racconti di "Un amico di Kafka", la sua ultima silloge, Singer rimarrà e stilizza, con la serena e ironica saggezza di un classico, temi già consacrati dalla letteratura, da quella propria e da quella altrui; con una semplicità inavvertita e probabilmente inconsapevole Singer, che nei romanzi ricalca i modi dell'epica ottocentesca, inventa invece nei racconti forme e strutture nuove, imprevedibili vie della costruzione narrativa. Se nei romanzi il residuo di una rappresentazione realistica rivela dei momenti di stanchezza o di troppo robusta "routine", nei racconti tutto si risolve in un'alta utopia della fantasia, come nella "Colonia" che fonde autobiografia, tragedia ebraica, vanità esistenziale, perdizione amorosa e dissacrante invadenza della storia nel citato motivo dei vecchi libri "jiddisch" che marciscono nel barile abbandonato, in una blanda cancellazione del linguaggio e della vita. Ed è questa irrealtà della parola, questa doppia irrealtà della parola "jiddisch", che afferra tutta la profondità, la grazia e la giostra del vivere: "A volte," dice l'amico di Kafka, un vecchio attore "jiddisch" squattrinato e malandato, a proposito del Grande Giocatore ovvero di Dio che lo ha prostrato in cento modi e ormai liquidato, "a volte la sua ingenuità mi incanta."

Quattro destini "Corriere della Sera"
23 settembre 1974.

La vita irreperibile.

Nel suo quarto romanzo, appena abbozzato e presto interrotto dalla morte, Svevo immaginava che Zeno, protagonista e fittizio narratore autobiografico della "Coscienza", continuasse a vivere, un po' più vecchio, gli ultimi sprazzi della sua esistenza accorgendosi di aver consegnato l'irrequieta mobilità della sua vita alla morta rigidità della scrittura, di aver fossilizzato se stesso nella

sua autobiografia, di essere ormai soltanto colui che ha scritto la propria vita e non colui che l'ha vissuta. Nelle "Confessioni del vegliardo", uno di questi ultimi racconti o capitoli che avrebbero dovuto confluire nel progettato romanzo, il vecchio capisce che la sola cosa importante della sua vita è quella descrizione di una sua parte che egli stesso ha steso sulla carta e che quella parte, di per sé, non era certo importante, ma lo è divenuta solo perché, egli l'ha fissata sulla pagina. Ed ora, egli pensa, io non sono colui che visse ma colui che descrissi. Questa consapevolezza è amara ma anche consolatrice, è la rivelazione che la vita vera si dilegua senza traccia ma è pure la rassicurante scoperta di un riparo che protegge dalle insensate ferite e dagli assurdi colpi che la "vita orrida vera", come il vegliardo la definisce, arreca crudelmente nel momento del suo trascorrere, nell'attimo immediato in cui viene vissuta. Scrivere e leggere, trasportare l'esistenza sulla carta permette di mettersi al sicuro dalla durezza e dal caos del presente; solo nell'immateriale rarefazione operata dal ricordo e dalla penna è possibile cogliere quella luce dell'essenziale che, nel presente, è oscurata dalle angosce occasionali che incalzano da ogni parte. Quando la vita, come dice il vegliardo, "sarà letteraturizzata", ognuno leggerà se stesso e, nella pace di quel raccoglimento che lo preserverà dall'ansia e dal vuoto dell'esistenza primaria, potrà correggere e reinventare la sua vita caotica e svanita nell'informe, darle un ipotetico senso o almeno comporla nella decenza di un ordine e di uno stile. Pochissimi hanno afferrato al pari di Svevo la frattura tra azione e conoscenza, fra vita e giudizio sulla vita, fra la vita che scorre torpida e oscura e la sua onda che s'innalza un istante da quel fluire per cercare di capirne il significato ma subito ricade nel suo gorgo opaco. L'ironia, scettica e dolorosa, di Svevo è tutta nella tensione che s'instaura tra la chiara definizione della parola e il fondo vitale che si sottrae a quella chiarezza, tra la precisione della memoria che ricostruisce i giorni sepolti e il beffardo smarrimento dell'intelligenza che non riesce a comprendere il senso di quella ricostruzione: ricordo tutto, dice Zeno, ma non capisco niente. La poesia analitica di Svevo è anche negli spazi bianchi fra le righe, nelle pause di silenzio durante il colloquio psicoterapeutico, nell'inespresso e nel sottaciuto; la sua penna circonda spesso un vuoto, il vuoto dell'amore assente e perduto. L'omissione e la reticenza, che sembrano avvolgere l'essenziale o quantomeno spostarlo lievemente, sì da lasciarlo sempre in qualche modo dietro le parole, derivano sia dall'amara impossibilità di afferrare direttamente il senso e dire integralmente la verità della vita, sia dal decoro e dal contegno, che impongono di dissimulare, con le buone maniere e col rispettoso distacco, quel doloroso fallimento e quell'incapacità di raggiungere il vero. Come il protagonista di una delle sue ultime commedie, il vecchio della "Rigenerazione", pure Svevo è un uomo il quale si trova fra cose che non sono a posto eppure vive come se esse lo fossero; l'amabile superficialità della vita borghese diviene allora il velo steso sapientemente ad occultare l'inesistenza di una vita intensa e profonda,

l'abito conformista e corretto che s'indossa con tranquillo ossequio alle norme e alle forme, fingendo di rispettare una facciata convenzionale che celi un'appassionata profondità e un'essenzialità misteriosa e ben sapendo invece ch'essa non nasconde niente, che dietro di essa non c'è niente.

La superficie del comportamento esteriore, l'affabile e banale compostezza borghese appaiono l'unico argine che difenda dal vuoto retrostante a quella facciata e che protegga dalla disperazione di riconoscere che non c'è una vita vera oppure che essa è orrida. L'unica profondità possibile è la convenzione mondana, con la quale l'intelligenza cerca di eludere o di ignorare la disgregazione che, nell'età contemporanea, si è abbattuta sull'interiorità, minacciandola di estinzione o riducendola a un inquieto pullulare di desideri delusi, come accade ai personaggi sveviani.

Ineguagliabile poeta di questa tragica reticenza borghese, Svevo ne è anche una perfetta incarnazione, anch'egli rientra nell'ambiguità e nella doppiezza dell'anima mercantile triestina, della quale la sua arte ha saputo fare un modello esemplare della condizione esistenziale contemporanea. Forse nessun altro scrittore si è calato come Svevo, attraverso le cicatrici che la psicopatologia della vita quotidiana incide sul volto dell'uomo medio, sino alle radici della vita; dopo avere scandagliato il disordine e l'assurdità di queste radici primarie, l'intelligenza sveviana si è scavata tuttavia una precaria nicchia privata nel caos e ha elaborato una sottilissima tattica di accomodamento con l'impossibilità di vivere. Svevo è il poeta del disimpegno e del compromesso, e di tutta la tragica amarezza ch'essi sottendono e ch'egli vela nell'ironia; è uno dei poeti più borghesi e meno cristiani della nostra tradizione, così come borghese e aliena da ogni lievito cristiano era la sua società triestina ignara di domani, di speranza e d'utopia. La poesia di Svevo è forse la più alta poesia che una civiltà indifferente al cristianesimo possa raggiungere ed ha infatti espresso tutto lo struggente, sensuale e inappagato amore che una coscienza acristiana proietta su un vano e fugace presente, non rischiarato da alcuna prospettiva di liberazione.

Poeta del nostro indifeso presente che sempre meno si lascia godere e sempre più s'oscura sotto l'ombra dell'esplosione finale immaginata nella "Coscienza di Zeno", Svevo è il poeta che più d'ogni altro ha sentito come ad essere minacciata, nel disagio della civiltà, sia soprattutto la vita individuale, l'inconfondibile peculiarità della persona singola. Gli uomini che ricordano tutto e non capiscono niente, che affondano nel fondale limaccioso delle pulsioni e siedono correttamente nell'ufficio di una banca o in una ditta, non hanno biografia personale. Sia quando sbagliano funerale per un atto mancato dovuto ad aggressività inconscia sia quando visitano la filiale di una fabbrica di vernici sottomarine, sono copie di esistenze e di ruoli predeterminati, ricalchi di modelli obbligati. I personaggi di Svevo sanno di non avere una storia o una biografia personale, di non essere realmente "persone"; la loro grandezza sta nell'ironica consapevolezza di questa privazione, che incombe su

ogni individuo.

Nella "Vita di mio marito", raccontata dalla moglie, Livia Veneziani Svevo, e trascritta da Lina Galli con grazia cristallina e tranquilla, Svevo stesso diventa uno di questi suoi personaggi, il cui intimo segreto si sottrae nella discrezione e la cui personalità si mimetizza nell'impersonale stereotipo di un album di famiglia. Nei suoi ricordi, la bella e opulenta Livia, le cui chiome colpirono tanto Joyce da indurlo a prestarne il colore ai capelli di Anna Livia Plurabelle e al fiume Liffey nel "Finnegans Wake", dice tutto e non dice niente. Racconta e descrive, con vivace acutezza, l'infanzia, i salotti delle case patriarcali triestine, lo sciame di cugini e cugine, le lezioni di francese e pianoforte, lo stuolo di zii, l'agiatezza, il glicine che s'arrampicava sul pergolato della villa, i libri, la passione irredentista, la guerra, la nascita della figlia, i viaggi, le amicizie. Gradevole ed ovvio, il libro narra cose che ora sono già note, anche se non lo erano al momento della sua prima edizione del 1951, precedente la pubblicazione dell'"Opera omnia" e dell'epistolario. Questa biografia non riporta tanto fatti, vicende o sentimenti intimi, quanto passi sveviani, tolti dall'epistolario o dai romanzi, e lettere di amici e scrittori, specialmente dei Crémieux e di Valéry Larbaud, che Livia Veneziani Svevo venticinque anni fa ha messo per la prima volta a disposizione dei lettori. Il piacere che il libro offre, e nel quale esso si avvolge con soddisfatta indolenza, è il piacere del prevedibile, di dire o di ascoltare ciò che ci si attende e che fornisce una gradita conferma alle abitudini e alle opinioni. E' la storia di un matrimonio, che viene descritto quale stretta vicinanza spirituale e ininterrotta comunione affettiva; ma questa, che dovrebbe essere una testimonianza di vita intima e immediata, documenta non la vita vissuta, bensì la vita scritta; non l'intimità bensì l'epistolario o i testi che appartengono già alla letteratura.

Livia, che vorrebbe dirci quella vita di suo marito che solo lei può conoscere da vicino, ci dà invece la sua vita già stilizzata e composta nell'ordine della letteratura, delle parole dette o scritte fra Svevo e gli amici francesi o addirittura fissate per sempre nei romanzi. Gli aneddoti o episodi di vita privata, pranzi o gite, ore d'ufficio o di conversazione domestica, hanno anch'essi una fissità esemplare e impersonale, la familiarità anonima e generica delle fotografie di nozze. Sarebbe fuori posto chiedere a questo libro ciò che esso non vuole, può dare: qualche nuovo dato su Svevo, notizie di fatti o di pensieri che arricchiscano la nostra conoscenza di Svevo, di quello che egli possa essere segretamente stato. Del resto nessuna biografia va oltre il valore della mera ricostruzione storica, utile sul piano della documentazione culturale: di un poeta ci restano soltanto le parole, e il segreto della sua individualità, che trascende la sua opera, si sottrae ad ogni dimostrazione e ad ogni testimonianza. Qualcuno può darci una storia intellettuale di Svevo o una storia personalissima del suo rapporto con Svevo, ma nessuno, né la moglie né, gli amici, può dirci, neanche se lo volesse veramente, la vita di Svevo più di

quanto uno scoliasta possa dirci la vita di Omero.

Livia Veneziani infatti non vuole raccontare l'intima verità della biografia di Svevo, ma presentare la sua irreprensibile stilizzazione, nella quale ovviamente non c'è posto per alcuna verità sgradevole né, per alcun particolare eventualmente imbarazzante. Nella sua mirabile prefazione, che condensa e risolve una comprensione totale in una leggerezza di cui solo gli ottant'anni di un grande poeta possono essere capaci, Montale scrive che "sì, il matrimonio di Svevo fu felice come si dice". Forse questo "come si dice" esclude la stessa alternativa fra la felicità e la sua mancanza, perché, si tratta di una domanda che rimane estranea alla convenienza e all'architettura di questa composizione ordinata d'una vita, che si regge a patto di non sapere d'essere o di non essere felice.

Ma questa "Vita" è "adorabile", come dice Montale immaginando le giovani fanciulle in fiore di queste grandi famiglie di un'Europa borghese che non esiste più, perché, fra le sue righe prevedibili s'intravede tutto, gli abissi le lacerazioni e la tragicità contenuti in quella compostezza. Il libro ha una grazia che avrebbe incantato Thomas Manné la grazia della vita che s'improvvisa scrittrice e racconta lo spirito, senza capirlo troppo eppure rendendolo miracolosamente presente, e raffigurando inoltre maliziosamente se stessa attraverso gli occhi dello spirito. La più bella pagina del libro è la lunga citazione che Livia Veneziani fa di una "cronaca della famiglia" nella quale, nel 1897, Svevo ritrae stupefatto e affascinato la moglie, la sua beata sicurezza che prende tutto sul serio senza turbarsi di nulla, il suo tranquillo rispetto per i potenti e il suo soddisfatto compiacimento per l'ordine del mondo, il suo buon senso e la sua irragionevolezza ignari di dubbi e concordi nell'accettare le cose, possederle e gioirne. In questa pagina la biografia cartacea s'accende di desiderio sensuale; è il fascino erotico che l'armonia esercita sulla dissonanza e che il corpo appagato esercita sulla coscienza irrequieta e irrisolta, è il richiamo della felicità. Da questo libro è in fondo assente la tragedia, che pure colpì così crudelmente la famiglia di Svevo, con la morte dei suoi tre nipoti caduti in guerra e nella resistenza. Sì, forse il matrimonio fu veramente felice. La sua cronaca non è la biografia, sempre improbabile, di Svevo, ma quella accorta e lieta di Livia Veneziani, che nel ritratto del marito ritrova e riconferma beatamente se stessa.

"Corriere della Sera"

29 gennaio 1977.

Dopo Osimo.

I provocatori, i soverchiatori, scriveva Manzoni nei "Promessi Sposi", tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male

che commettono, ma del perversimento ancora a cui portano gli animi degli offesi. La torpida noncuranza con la quale è stato ratificato da parte italiana il trattato di Osimo, ha destato a Trieste non solo proteste civili e legittime ma pure un risentimento confuso ed incerto; anch'esso tuttavia è da mettere in conto all'arroganza che i partiti e gli organi di governo hanno dimostrato nei confronti di ogni obiezione espressa da una larga parte dell'opinione pubblica triestina. La spocchiosa indifferenza del potere politico (condivisa da quasi tutto il paese e da quasi tutti gli strumenti di opinione, insensibili ad ogni ingiustizia che non sappia imporsi all'attenzione con la forza) nei riguardi di ogni dissenso o perplessità sta rinfocolando certi atteggiamenti regressivi latenti nel costume triestino, i complessi di vittima e le fissazioni municipali. Vilipesa e ignorata nelle sue preoccupazioni che investono le esigenze fondamentali della sua stessa esistenza, l'opinione pubblica triestina esaspera quella tendenza, propria ad ogni persona o comunità ferita, a concentrarsi ossessivamente sulle proprie misconosciute difficoltà e a trovare in quest'incomprensione un alibi al proprio declino.

La confusione della piazza è, come sempre, un riflesso della confusione della reggia. Resta ancora da dimostrare il nesso fatale e necessario fra il riconoscimento giuridico e diplomatico definitivo dei confini tra Italia e Jugoslavia, che integra nello stato jugoslavo la zona B, ossia quel territorio italiano affidato alla fine della guerra all'amministrazione jugoslava, e l'ubicazione della progettata zona industriale in una determinata parte del Carso. Del resto appare superficiale pure lo spirito col quale il governo e l'opinione pubblica italiana hanno accolto la soluzione del problema dei confini, che sancisce una situazione di fatto esistente da trent'anni ed elimina future controversie con un paese dalla cui dignità l'Italia ha molto da imparare, e che ha dimostrato, a differenza dell'Italia, di conoscere il significato e il valore di quelle terre contese e così di meritarsele. Della civiltà e della cultura di questo paese, disprezzate sino a ieri per ignorante superbia di classe, Trieste può e deve farsi realmente tramite, come in questi anni è in parte accaduto, con le altre città e regioni d'Italia. Ma questa ratifica dei confini, che pone fine a tensioni nazionalistiche dense di colpe d'ambo le parti, è stata compiuta dal governo italiano con burocratica svogliatezza. Anziché, con la dolorosa coscienza di chiudere un tragico capitolo di sofferenze e di superare il dramma di una sconfitta e dell'esodo di migliaia di profughi istriani. Se a noi, secondo il detto di Dante, è patria il mondo come ai pesci il mare e se l'amore per Firenze appreso a forza di bere l'acqua dell'Arno non è in contrasto con l'amore per quel mare, i contraenti che patteggiano linee di frontiera sono entrambi lontani dalla consapevolezza di quella patria e di quella civiltà più grande nella quale tutti i confini saranno destinati a cancellarsi e tutte le piccole patrie statali-nazionali saranno destinate a confluire, dissolvendosi, con i loro rancori viscerali, come si sono dissolti i patriottismi comunali e le guerre fra le signorie. Ma soltanto il

rispetto per i valori e i dolori che si vogliono superare consente di trascenderli; ignorarli con frettolosa sgarbatezza, com'è stato fatto da parte italiana, significa lasciarli pericolosamente fermentare nel livore represso e lasciarli incancrenire nel risentimento non risolto.

Il progetto d'istituire una zona industriale sul Carso, unito in matrimonio indissolubile al riconoscimento dei confini, appare, in numerose e documentate denunce avanzate da più parti (fra gli altri, per esempio. dal partito radicale e da un dettagliato rapporto della facoltà di scienze di Trieste), come un capolavoro d'improvvidenza: localizzata in una posizione geograficamente e geologicamente infelice, la progettata zona industriale risulta micidiale sotto il profilo ecologico. distruttrice di un grande patrimonio naturale e foriera d'inquinamento, creatrice di concentrazioni di manodopera che ripeterebbero le degradanti sistemazioni dei lavoratori immigrati nelle grandi città settentrionali italiane. Così com'è descritto in queste circostanziate denunce, il progetto rivela quella maestà tranquilla e grandiosa della stupidaggine, impassibile come la natura, che affascinava Flaubert, il più grande scrittore che abbia creato poesia ritraendo la "b[^]tise". Ovviamente nemmeno queste accuse hanno il monopolio della verità, come non ce l'hanno gli uffici-stampa dei ministeri, si dovevano tuttavia almeno vagliare tali obiezioni prendere in seria considerazione altre ubicazioni possibili (e suggerite) della zona industriale, accettare il dialogo con diverse proposte di soluzioni tecniche Anziché, ignorarle con insolenza.

E' comprensibile che la reazione cittadina a quest'alterigia sia stata anche confusa, perchè, ogni valore, ammoniva Saba nasce da una libera azione e non da una reazione. Pure di questa confusione la responsabilità va tuttavia al piccolo tronfio potere. Se si accusa di nazionalismo chi si preoccupa di un deterioramento ecologico, si è responsabili della strumentalizzazione che i risentimenti nazionalistici attueranno ed attuano di quelle preoccupazioni, non prese in considerazione e deformate dal rancore. Se si sottovalutano i problemi umani e sociali che possono venire creati da una malaccorta concentrazione di forza-lavoro, si è responsabili delle distorsioni che vengono a subire questi problemi, pasticciati con considerazioni etniche. Chi inneggia con vacuo ottimismo positivista a un'industrializzazione vagamente abborracciata porta la prima responsabilità etico-politica del pavido pregiudizio etnico-culturale di chi, legittimamente timoroso delle conseguenze di quell'affrettato disegno, trasferisce la sua ansia in un rifiuto non solo di quella deturpazione ma anche dei nuovi nuclei (estranei alla componente italiana e slovena del territorio triestino) che potrebbero insediarsi in quel paesaggio deturpato, dei montenegrini o dei bosniaci che verrebbero a stabilirsi in un Carso snaturato non certo da essi e della cui rovina essi sarebbero non già gli artefici come si teme da parte di alcuni, bensì le vittime.

In questo clima rientra pure la richiesta, sottoscritta da sessantacinquemila cittadini, d'istituire una zona franca integrale per Trieste, richiesta che si

richiama a mitiche tradizioni passate, scambiandole per modelli applicabili al presente; che si chiude in orizzonti municipali e ambisce al privilegio o comunque a una condizione d'eccezione. In questa richiesta si esprime un'insicurezza latente, uno stato d'animo tipicamente triestino, oscuramente insidiato dal timore d'essere il figlio trascurato della famiglia e quindi bramoso di ricevere un attestato speciale di figlio prediletto; riluttante ad accettare il proprio ruolo reale, che è quello di una posizione n, di primo n, di ultimo della classe bensì intermedia, nella quale giustamente occorre lottare per sopravvivere e per avanzare. Questo particolarismo municipale, che ribadisce una peculiarità di Trieste la quale appare sospetta se ha bisogno di venir declamata. Anziché, rivelarsi nei fatti, è stato incoraggiato, questa volta, dalle risposte ch'esso non ha avuto. Le ragioni di quei sessantacinquemila firmatari, che rappresentano un terzo dell'elettorato triestino, possono venire confutate, ma devono venir prese in considerazione col rispetto civile che è dovuto ad ognuno e che soprattutto i governanti devono ai governati, della cui volontà essi sono soltanto gli esecutori. La risposta tracotante è peggiore anche d'una domanda sbagliata, perchè, ne esaspera, con la sua sicumera, gli errori d'impostazione; lo smacco inflitto da una goffa classe politica ad un pubblico svillaneggiato induce questo pubblico a chiudersi in un gretto municipalismo nazionalistico-apolide-apolitico.

E' il deterioramento del clima politico e civile di Trieste che sarà difficile perdonare a chi l'ha determinato. Nell'atmosfera di umiliazione pullulano i risentimenti, gonfiata e accresciuta dall'indifferenza del paese, la preoccupazione di Trieste per il proprio destino diviene esclusiva e assillante. Negletta e bistrattata, Trieste rispolvera, a propria compensazione, la leggenda della propria innocenza tradita, che le impedisce l'esame di coscienza delle proprie responsabilità. Spontanea e accortamente manipolata, l'eccitazione perde il senso della misura: un falso e noioso servizio televisivo sulla città, che doveva essere liquidato in due righe, occupa per settimane pagine e pagine di cronaca. Forse si è davvero a un bivio nella storia di Trieste. Può darsi che italiani e sloveni uniti da preoccupazioni comuni, si avviino a comprendere che solo nella loro fraterna simbiosi e solidarietà sussiste la possibilità d'un futuro civile per Trieste. Può darsi che Trieste sia capace, come lo è stata con Svevo e con Saba, di trasformare la lacerazione dell'ora presente in un punto di partenza e di prospettiva per guardare a fondo nel caos sempre più tortuoso del mondo e fare nuovamente di un piccolo caffè o di una libreria antiquaria, come hanno già saputo fare una volta i suoi grandi poeti, una stazione meteorologica del tempo e della storia. Altrimenti, come sembra più probabile, il Carso rovinato non sarà più il paesaggio dell'anima cantato dalla poesia italiana di Slataper e da quella slovena di Kosovel, ma sarà la cornice e il simbolo di una città che si spegnerà a poco a poco in un astioso autonomismo, coltivato dal fantasma di ieri e amministrato dal potere di oggi, che si ridurrà a farsene esecutore testamentario.

"I malumori di Trieste dopo il trattato di Osimo"

"Corriere della Sera"

8 aprile 1977.

L'avventura senza nome.

L'autore di romanzi d'avventura appartiene spesso, o almeno sembra appartenere, al mondo avventuroso della sua finzione; i suoi racconti, realmente vissuti o immaginati a tavolino, vogliono sempre presentarsi con l'autorità dell'esperienza diretta. Egli è sempre il narratore che viene da lontano, anche quando non si è mai allontanato dalla sua stanza, a parte la differenza di capacità poetica, il lettore non vuol distinguere fra l'Alaska reale di Jack London e quella cartacea di Salgari, fra le descrizioni esotiche derivate dalla conoscenza concreta e quelle stese con ardore sulla pagina dopo essere state tolte dalle enciclopedie popolari o dai manuali di geografia. Già per l'ingenuo romanzo d'avventura tradizionale, per il suo autore e per il suo lettore, non c'è diversità fra il viaggio autentico e quello immaginario, fra l'altrove reale e quello possibile. Interrogato circa gli autori che avevano maggiormente influito sul suo pensiero, Ernst Bloch rispose indicando Hegel e Karl May, il Salgari tedesco: il viaggio è sempre un ritorno a casa, l'avventura dello spirito che parte per impadronirsi del mondo e dispiegare, in questa lotta col molteplice e con l'ignoto, le proprie latenti possibilità sì da tornare, cresciuto e adulto, alla casa ritrovata. Se nel romanzo d'avventura il duello o il tesoro sono l'infantile simbolo di tale conquista, l'Ulisse moderno naviga lungo le pareti della propria camera alla ricerca della propria identità - un'identità che risulta sempre più inafferrabile ed evanescente, sempre più destinata a disperdersi e a disseminarsi nei frammenti dell'esperienza che la vita, nella sua corsa, lascia alle proprie spalle.

Al centro del romanzo d'avventura si cela la precarietà dell'identità individuale, il suo carattere fittizio e mutevole. Lo scrittore avventuroso dilata e al contempo dissimula la propria individualità, la declama con gesti enfatici e la mimetizza nelle maschere più fuggevoli, vuol essere un eroe delle proprie mirabolanti imprese e vuole sparire nell'opera, confondere la propria voce nel brusio delle voci anonime che raccolgono e ripetono le inesauribili storie del mondo. Salgari, che si limita a qualche viaggio modesto, si ritrae vestito bizzarramente da avventuriero. Karl May diventa col nome di Kara-ben-Nemsi un personaggio delle sue peripezie romanzesche nel Curdistané Jack London è il primo potenziale protagonista, in questo caso su una base reale, che si profila in controluce dietro i suoi magistrali racconti.

Il narratore e il personaggio avventuroso sono incalzati da un'ansia di continua metamorfosi, che li spinge ad assumere, ad abbandonare ed a scambiare senza posa

i nomi più diversi, quasi a disfarsi incessantemente della propria identità per acquistarne un'altra. Natty Bumppo, il vecchio e malinconico eroe di Cooper, si presenta di volta in volta come Battitore, Uccisore di Daini, Occhio di Falco, Lungo Fucile, Calza di Cuoio. Anche l'autore adotta volentieri una consimile tecnica mimetica: Charles Sealsfield, scrittore ottocentesco nato nella Boemia austriaca ed emigrato in America cela in questo pseudonimo il proprio nome originario, Kari Postl, ma attribuisce alcuni suoi scritti ad un certo Ch. Sidons e finge di tradurre i suoi racconti dall'inglese in tedesco o viceversa oppure di averli uditi da qualche pioniere sperduto o da un capo pellerossa. Durante tutta la sua vita B. Travené il famoso e irreperibile autore della "Nave morta" (o "Nave dei morti") smentisce da lontano, senza lasciarsi individuare le illazioni che via via vogliono identificarlo col presidente della repubblica messicana Alfredo Lopez Mateosé con un sindacalista anarchico caduto nella guerra di Spagna, con Jack London redivivo dopo un finto suicidio inscenato per sfuggire ai creditori, con un esule trozkista, con un lebbroso ritirato nella giungla, con un figlio illegittimo di Guglielmo Secondo, con un "team" letterario composto di sei scrittori. Al pari dell'autore, pure il suo eroe deve dubitare della propria esistenza, così come gli altri dubitano della sua: il protagonista della "Nave morta", un marinaio che rimane senza documenti in un porto straniero, deve imparare che senza il passaporto o il libretto di navigazione un uomo non esiste, non ha identità n, nazionalità, non può trovare posto n, lavoro. Nel mondo ferreamente amministrato e controllato l'io individuale è fatto di carta, è una convenzione che non sussiste al di fuori dei documenti che l'attestano. Solo la morte può liberarlo dal suo destino spettrale.

La cancellazione o la dispersione della propria identità è infatti contemporaneamente una minaccia e una difesa, una condizione d'irrealtà che incombe sull'individuo e una tecnica di fuga cui egli ricorre per sottrarsi alla presa mortale di una realtà spietata. L'anonimato è l'astuzia dell'oppresso che si nasconde per non offrirsi al bersaglio degli oppressori e si sottrae al feroce controllo del potere mimetizzandosi nell'immensa fiumana del mondo, cancellando i propri lineamenti. Il piccolo io individuale si scopre friabile e dimidiato, forse scopre di essere solo una provvisoria incrostazione dei processi collettivi e in questa sua precarietà si sente esposto all'aggressione dei più forti. Per salvarsi si nasconde, cerca di sparire, di non offrire appigli alla presa del potere; vuol essere Nessuno, come Ulisse, o almeno ridurre al minimo il proprio nome come i personaggi kafkiani, che svelano soltanto le loro iniziali. "C'è una sola possibilità di rifugio," scrive Broch negli "Incolpevoli", "ed è non avere nome. Chi non ha più nome, non può essere chiamato, non possono chiamarlo. Io, grazie al cielo, il mio, l'ho dimenticato... Chi non ha più nome, vive nel Non-accaduto e niente gli può più accadere: è sciolto da tutti i lacci e gli intrecci..." La dissimulazione è pure la resistenza del ribelle che si sottrae allo schedario del potere; l'apocrifo e

lo pseudonimo sono i trucchi con i quali lo scrittore sfugge all'identificazione poliziesca della filologia come i "peones" ribelli, i marinai disertori e i cercatori d'oro sfuggono al braccio della legge o come i fuorusciti politici, i "senzacarte" ricordati da Silone, si nascondono dietro fin troppi nomi e alla fine si stupiscono di riacquistare quello d'origine.

Solo l'anonimato protegge l'irriducibile libertà del singolo, che non può riconoscersi in alcuna superba costruzione positiva della realtà. Se Bloch poteva ancora unire simbolicamente Karl May e Hegel, oggi chi volesse difendere l'avventura dovrebbe affiancare a Karl May piuttosto Stirner: il singolo non può riconoscersi in alcuna totalità ma soltanto nella sua disgregata unicità, la sua avventurosa libertà non lo può ricondurre, adulto e maturo, alla casa natale ma deve incalzarlo sempre più lontano. La sua sola affermazione possibile è la difesa ad oltranza della sua singolarità, della sua situazione di orfano e di diseredato dall'universalità. Nel suo recente libro "La morte di mio fratello Abele" Gregor von Rezzori ha scritto in questo senso un aggiornato romanzo d'avventura, l'odissea dell'io diviso che si frantuma e si dissemina nell'esperienza, lasciando irrecuperabili brandelli di se stesso nei luoghi e nei momenti della sua storia. Per l'eroe di Rezzon l'esistenza è una progressiva mutilazione; la vita vera, l'integra e colorita vita ch'egli vorrebbe inseguire e ritrovare, è irrecuperabile, si è dissolta nei tanti volti inautentici ch'egli ha assunto e che sono ormai il suo vero volto, volto sempre più sottile che perde ad una ad una, come strati di pelle, le maschere della sua fuga. Ma la vita e l'avventura brillano, latitanti e posticce come i suoi mutevoli nomi e le sue sette o otto lingue madri, nella mobilità di quella continua fuga, di quella dispersiva resistenza alla falsa universalità.

Già il tradizionale romanzo d'avventura è stato l'epica resistenza dell'individualità immediata alla tirannica conformità sociale. Alla classica e organica armonia del grande stile artistico, che componeva il mondo in un sereno ordine universale, il romanzo avventuroso aveva opposto un piglio disinvolto e riottoso, le digressioni slegate, l'apparente noncuranza stilistica di chi racconta come se non esistesse lo stile ma solo il fatto da raccontare, l'amore per le cose ruvidamente godute nella fisicità del loro valore d'uso e sottratte all'alienante indifferenza che impone loro il valore di scambio: i cibi, le camicie stese ad asciugare, il tabacco, le scarpe risuolate. Lo stesso scenario esotico, pur segnato dal marchio del dominio coloniale, racchiudeva l'immagine ancora confusa di un altro mondo, in lotta per affrancarsi dalla violenza del potere e della sua razionalità falsamente universale. Lo scrittore artigiano di queste avventure è allora senza nome al pari di ogni altro lavoratore nella sua oscura fatica, è un granello tra gli innumerevoli che compongono la terra; se la sua opera ha un significato, il suo nome non conta più di quello del tipografo che la stampa o del calzolaio che fa un buon paio di scarpe. Sono parole con le quali Traven difendeva il proprio anonimato. Nel suo "Ponte nella giungla", ora apparso in Italia, il dolore di una madre e di una tribù per la morte di un

bambino indio si estende a comprendere in una sobria fraternità gli animali, le piante, il corso del fiume: come nel mito antico o nell'utopia messianica rivoluzionaria l'avventura non vuole aver fine finché, anche la natura non sia liberata dal suo pianto.

"Chi scrive d'avventura cerca la sua identità"

"Corriere della Sera"

26 ottobre 1977.

Il significato latitante.

Come si volgerà Agathe, si chiede Musil in un abbozzo dell'"Uomo senza qualità" dedicato al viaggio in paradiso ossia all'estasi della perfetta unione amorosa, come sorriderà verso la riva? Con leggiadria, egli soggiunge, come ogni vera perfezione. Ma quand'egli si domanda cosa sia la bellezza, che è sempre bellezza di un particolare, osserva che una curva può essere chiamata bella in quanto si conosce o si presuppone la totalità del cerchio di cui essa è parte, e che quindi la contiene la trascende e la chiude. Ma se dietro l'infinito di mare e cielo non c'è niente, incalza Musil, se esso è inesorabilmente aperto? Rifugiati in una spiaggia deserta sospesa fra cielo e mare, i due amanti musiliani vivono la loro indicibile pienezza affacciati su quell'infinito che si presenta loro come uno squarcio sul nulla. Senza confini e senza contenuti, quello spazio appare loro l'immenso brandello di una totalità irraggiungibile, un'apertura illimitata che va sempre più somigliando a una ferita. La loro nostalgia si protende, struggente e feroce, oltre quell'infinito, per sapere se esso celi un senso oppure il niente. L'aperto fa male, consuma e spegne l'amore dei due amanti incapaci di reggere all'ininterrotta nostalgia dell'intero.

Musil non chiude l'aperto, non completa o integra il frammento. La sua intelligenza tagliente sa che ormai ogni intero e ogni ricomposizione dell'intero sono soltanto un pietoso surrogato. L'unica nostra verità è il frammento, non la totalità; le parole della poesia sono quelle che spezzano il volto compatto del mondo affacciandosi sul mare dell'altrove e dell'incerto, ma già le rassicuranti e poliziesche parole che vogliono chiudere il mondo entro i saldi orizzonti di un significato preciso, esauriente e definito. Per il poeta e per l'uomo moderno un intero, un tutto organico e concluso, non c'è; quando sembra di poterlo scorgere e di potervisi tranquillamente installare come in un nobile edificio, esso si rivela la parodia di se stesso, non la cattedrale bensì la prigionia dell'essere. Ma l'inesorabile aperto, dietro cui non c'è nulla, e l'esigenza dell'intero bruciano come una ferita, bruciano, scrive Musil, come la freccia di Apollo che dilania il fianco.

E' l'intensità di questa domanda che ha permesso alla cultura danubiana di vivere e di esprimere con eccezionale lucidità, tra la fine del secolo e gli

anni Trenta, i problemi e le crisi della coscienza occidentale contemporanea: la disgregazione dei valori, la perdita del significato delle cose e del volto unitario del mondo, la riduzione dell'arte a mercato, la frantumazione della totalità e l'eclissi del senso, la dissociazione del linguaggio e del soggetto individuale, l'inevitabile inautenticità della vita, lo sfacelo di ogni ordine. La letteratura austriaca del Novecento è un incessante smascheramento del disordine, compiuto in nome di un'inappagata e inappagabile esigenza di ordine autentico. Da Hofmannsthal a Musil, da Andrian a Rilke, da Canetti a Doderer gli scrittori austriaci denunciano l'insufficienza della parola, che non riesce più a dire l'esperienza e ad ordinare il fluire indistinto della vita, e il naufragio del soggetto, il quale non riesce più a porre fra sé, e il brulicare vitale il graticcio del linguaggio e si dissolve in un fluttuante fascio di sensazioni e di rappresentazioni. L'epifania della vita rilutta al linguaggio ed alla stessa presenza umana: la luce riverbera ineffabile e muta dalla facciata dei palazzi viennesi, gli oggetti risplendono in se stessi traboccanti di un significato inesprimibile nelle case abbandonate durante l'estate, le parole sono dei muri che velano quel senso che scintilla dietro di essi, l'espressione è un'operazione in perdita che degrada la perla lucente nel profondo a dozzinale perlina di vetro. L'oro dell'infanzia che riluce negli oggetti, scrive Rilke in un racconto, si trasforma, non appena il padre nomina le cose, in cartamoneta soggetta a una progressiva inflazione. La scrittura falsifica il senso originario dell'esperienza e disarticola l'unità del vissuto, irrigidisce la vita nella morta immobilità del segno. Ma quando i segni cedono, attraverso gli squarci del linguaggio il presunto soggetto individuale affonda nell'oceano di una massa inconscia, scindendosi in una furiosa molteplicità di nuclei psichici. Da Nietzsche a Freud, in ogni campo del sapere viene messa radicalmente in crisi l'unità del soggetto e la fiducia in una sostanza oggettiva. Ribelle che denuncia il disordine di una vita orfana di ogni legge, lo scrittore austriaco misura il particolare frantumato con l'implicito metro della totalità perduta e della gerarchia infranta; additando la corruzione della vita - e respingendo ogni palliativo - egli ne evoca un'ultima volta, per contrasto, l'integrità. Archivista del negativo, vuol far trasparire l'intero o almeno la sofferta assenza dell'intero. Secondo una tesi sostenuta di recente con grande vigore intellettuale da Massimo Cacciari e riecheggiata da altri, la crisi espressa dalla cultura danubiana sarebbe invece ancor più radicale e comporterebbe, in base alla logica di un rigoroso pensiero negativo, non solo la coscienza della propria irrisolvibilità ma anche la rinuncia, esplicita, lucida e produttiva, a qualsiasi fondazione o rifondazione filosofica del valore. La crisi che investe le scienze, soprattutto la matematica, e la filosofia, distruggendo la possibilità di fondarle oggettivamente, conduce. con Hertz e Boltzmann e specialmente con Wittgenstein a ridurre il fondamento a mera convenzione operativa. L'indicibile, che può essere mostrato e non detto, resta quindi estraneo all'ambito della parola, Anziché, essere l'irraggiungibile traguardo cui

essa mira. Il soggetto e la sostanza, il significato e la verità non soltanto si dissolvono, ma vengono radiati dall'orizzonte della poesia. In tale prospettiva il grande motivo austriaco del silenzio si colloca oltre ogni nichilismo e ogni scacco, aldilà di ogni nostalgia del significato, e appare positivamente risolto nella progettazione funzionale di nuovi ordini e nuove regole. Cacciari, che ha interpretato in questa chiave tutta la cultura danubiana nel suo libro "Krisis", ritorna su questi temi in un bellissimo saggio sulla letteratura viennese, molto più efficace e chiaro del volume che lo precede, talora inutilmente altezzoso e intimidatorio. Il saggio di Cacciari è compreso in un eccellente numero unico della rivista "Nuova Corrente" dedicato a Wittgenstein (figura centrale nella problematica del silenzio e della crisi della fondazione filosofica) e ricco di numerosi studi anch'essi di grande e incisiva acutezza (per esempio di Rella, Gargani, De Monticelli). Se si prescinde da qualche inesattezza nelle citazioni dal tedesco, il fascicolo costituisce - un contributo di prim'ordine - alla chiarificazione di un problema che coinvolge in pieno la nostra vita, i nostri sogni e le nostre scelte.

Il "buco dell'anima" di cui parla Musil non sarebbe dunque il nucleo misterioso che rilutta alla definizione, ma semplicemente ciò che non esiste, come non esistono, nell'"Uomo senza qualità", il centro dell'anello che Clarisse si sfilava dal dito n, il centro dell'Azione Parallela n, quello del romanzo stesso, aperto incompiuto e irrealizzabile. Simile al segno "i" corrispondente all'inesistente radice quadrata di -1 eppure utile a molte operazioni di calcolo, il significato risulta una convenzione funzionale; le parole, simili a evoluzioni delle scimmie fra i rami lontani dalla terra, rimandano solo a se stesse e al loro uso. Non più il binomio musiliano di anima ed esattezza, ossia l'utopia saggistica di penetrare col rigore della scienza la morbida zona dell'anima, bensì soltanto l'esattezza, che si preclude l'anima. Anche per Kafka le sirene tacciono, il loro canto che dovrebbe dire il terribile mistero del mondo non esiste: il silenzio non copre un significato che non si può formulare, ma equivale a nulla. Tuttavia Kafka ha anche raccontato la parabola del "Messaggio dell'imperatore", di un messaggio supremo che non arriva mai ma che pure è in cammino, che sussiste a prescindere dalla possibilità di recepirlo e di formularlo. Nel "Processo" il campagnolo non riesce ad accostarsi alla Legge, ma essa riluce inestinguibile; la verità, che non può essere rappresentata, esiste unicamente aldilà della rappresentazione e anzi solo la smorfia sul viso che si ritrae abbagliato dalla sua luce, ha scritto Kafka, è vera. Tale verità è certo la vita stessa nel suo caldo scorrere, ma questa vita è avvolta dall'alone di una pienezza di senso, che risplende nel suo torpido gorgo. Anche in Musil la passione bruciante di spingersi nell'indicibile pur sapendo di non potervi riuscire è così intensa da consumare e svuotare la parola. Il significato si presenta con una trasparenza assoluta, sì da spezzare la personalità con la tensione della continua epifania, balena "aldilà del linguaggio" come la totalità dell'essere per il Virgilio di Broch e si rivela in una necessita

esistenziale sottratta ad ogni convenzione e ad ogni arbitrio segnico.

L'indicibile non si lascia dire, ma si presenta.

La reticenza ironica dello scrittore austriaco nei confronti del significato, reticenza che Cacciari contrappone giustamente al pathos degli scrittori che affermano un valore ed anche a quello degli autori che denunciano il nulla con l'alta enfasi della disperazione, è tuttavia una peculiare forma di nostalgia del significato, la quale si vieta pudicamente di esprimersi. Lo scrittore austriaco è ironico anche verso il nulla, sorride pure della negatività con la noncuranza di chi sa quanto poco importante sia il suo naufragio e quanto fuori posto sia dunque il parlarne. L'ironia, il silenzio, l'assenza sono la contumacia dell'essenza, segretamente mai rinnegata. Nella "Coscienza di Zeno" la più grande scena d'amore è la partenza di Ada, con gli occhi sporgenti della donna malata del morbo di Basedow e l'afa della fiacca giornata: una scena d'amore non detto e mimetizzato, forse finito e passato ma che dà un senso, anche quale fine dell'amore, alla vita. Naturalmente la massima allusione che Svevo può fare a quel significato latitante è un soffio di pigro scirocco o una nervosa boccata di sigaretta, ma è questa reticente obliquità che fa risaltare, in negativo, il senso irreperibile. La crisi della fondazione sintetica del valore si congiunge, nella letteratura austriaca, a una radicata avversione nei confronti del pensiero hegeliano e di ogni sintesi. Provvisorio compromesso di tendenze antitetiche e precaria convivenza di contrasti l'Austria asburgica doveva la sua sopravvivenza, fin dal secolo scorso, all'arte di prolungare tale provvisorietà e di scansare ogni scelta che avrebbe implicato. con l'eliminazione di alcune delle sue componenti essenziali e antitetiche a favore di una direzione unidimensionale, la sua fine. Lo scrittore austriaco tende a difendere il mobile senso della vita da ogni annullamento-superamento dei conflitti, consapevole che la storia non offre una soluzione ai conflitti, ma una progressiva amputazione della vita. L'elusivo eroe austriaco non sceglie per non perire, oscilla fra i termini delle antitesi affinché, essi non s'incontrino mai in una sintesi che li annulli, dissimula il significato affinché, esso non si riveli chiaramente e non venga imprigionato dall'ordine ideologico. Ma il significato brilla in tale fuggitiva dissimulazione, si salva in questa latitanza che lo sottrae alla polizia delle parole, così come l'io individuale trova la sua vera identità in una continua mobilità che gli permette di essere sempre altrove.

Il fascino della letteratura austriaca risiede non solo nel rigore della convenzione, ma anche nella nostalgia del significato che incalza segretamente l'ordine di quella convenzione. Anche nella più recente avanguardia, la letteratura austriaca si distingue da quella tedesco-occidentale proprio perché, non si esaurisce nella verifica tautologica della convenzione linguistica, non si limita al gioco combinatorio dei segni ma si protende, senza volerlo ammettere, oltre di esso, verso ciò ch'esso nasconde. Congeniale a questa reticenza austriaca che è oggetto della sua indagine, pure l'interpretazione di

Cacciari trae il suo spessore da quella tensione ch'essa vuol escludere, dalla taciuta esigenza del significato. Talora sembra che Cacciari voglia reprimere la sua geniale ispirazione heideggeriana, che lo porta a non identificare mai la vera realtà dell'essere con la realtà effettuale dell'esistente, a favore di una proterva adesione a quel dominio della tecnica che Heidegger smascherava. Il suo grande saggio appare talora la veste critico-letteraria di un progetto politico, nel quale la rivoluzione intesa come senso della vita ceda alla formula operativa. Ma in questo caso il discorso saggistico sarebbe una metafora sottesa dall'urgenza di dire in qualche modo, indiretto e obliquo, ciò che l'uso proprio delle parole non riesce a dire, ossia un significato irriducibile alla mera convenzione.

"Se le parole non parlano più"

"Corriere della Sera"

2 marzo 1978.

I diversi.

Nel suo saggio "I diversi" (letteralmente, nell'originale, gli "outsiders") Hans Mayer si sofferma su tre grandi categorie di esclusi dal riconoscimento sociale o addirittura dalla norma dell'umano: la donna, l'omosessuale e l'ebreo. Il suo libro passa in rassegna, con una ricchissima serie di variazioni esemplificative talora perfino ridondanti e prive di una linea di sviluppo, le forme i modi e le gradazioni dell'emarginazione. Mayer indaga soprattutto le testimonianze letterarie del processo di esclusione: il suo lettore non si trova dunque dinanzi alla brutta e infelice vita vissuta nell'oppressione, ma dinanzi alla vita scritta che è nata da quell'oppressione, alla guerriglia, alla dissimulazione o alla rivalsa con le quali l'esistenza aggredita dal mondo ha cercato rifugio e difesa nella pagina e nella fantasia, nella reinvenzione o deformazione del mondo fatta con la penna, a tavolino. La premessa del libro di Mayer è l'idea, di per sé, non originale, che l'illuminismo borghese, con le sue promesse di libertà e di uguaglianza, sia doppiamente fallito: sia perchè, il nostro secolo ha visto troppo spesso il trionfo del fanatismo sulla tolleranza, sia perchè, lo stesso principio di uguaglianza generale proclamato dall'illuminismo non ha soltanto garantito i diritti di ognuno ma anche imposto, secondo Mayer che si richiama implicitamente alla scuola di Francoforte, un modello dell'universale-umano al quale tutti debbono adeguarsi ed ha quindi soppresso il diritto alla differenza, allo scarto individuale da quel modello. Nell'illuminismo, osserva Mayer, non c'è posto per i mostri, per l'anormalità esistenziale; tollerante nei confronti delle disparità sociali e filosofiche, esso si rivela ferocemente totalitario quando le diversità investono direttamente l'umano, la cosiddetta legge di natura, una regola di comportamento

che si presume valida per tutti e da tutti viene pretesa nel momento stesso in cui ci si prefigge nobilmente di aiutarli a raggiungerla ed a farla propria. Le grandi filosofie della totalità, che fanno dell'individuo il tipico portatore dell'universalità, spiegano e catalogano il mondo senza lasciar libero e ribelle alcun suo angolo remoto e imprigionano la molteplicità della vita con la camicia di forza dell'identità universale. In questo paradiso della legge e dell'armonia c'è posto per i felici che ne incarnano con tipicità esemplare la razionalità dominante, non per gli infelici che si trovano a personificare l'eccezione e l'infrazione a quell'ordine. La fede nella ragione non sopporta Giovanna D'Arco, che trasgredisce due volte la logica del dominio: come donna che muta le sorti della battaglia e come visionaria che s'affida a un modello mentale diverso da quello imperante. Voltaire la dileggia ed anche Brecht è incline a disprezzare, nella "Santa Giovanna dei Macelli", una logica diversa da quella storico-economica canonizzata dai "grandi classici", in questo caso da quelli del marxismo.

Il libro di Hans Mayer è un'inesauribile galleria di diversi e di diversità, d'una ostentata ricchezza culturale che rasenta il mosaico di citazioni come un compendio erudito della tarda latinità. Egli impernia il suo discorso su figure archetipiche e ricorrenti: Dalila e Giuditta appaiono prototipi o invarianti del personaggio femminile visto dagli uomini, Shylock una sorta di ebreo errante rintracciabile sotto i panni di Rothschild come sotto quelli di Trotskij. Saggista e scrittore vigoroso, Mayer è molto efficace quando rinarra le biografie scisse dei diversi mimetizzati quali George Eliot o Andersen o quando tratteggia i casi estremi nei quali il diverso trova una ragione di vita, come Rimbaud o Genet, nella coerenza dello scandalo perpetrato sino in fondo, nel tradimento e nell'infamia assunti provocatoriamente su di se (come nell'apologia del collaborazionismo fascista) quale unica risposta possibile a una situazione umana senza sbocco, a una tensione e a un disagio della civiltà occidentale giunti al culmine. Un altro esempio limite, ed illustrato magistralmente a dimostrazione che la pressione sociale non consente solidarietà fra i diversi, è la penosa polemica fra Heine e Platené fra l'ebreo che rinfaccia l'irregolarità erotica all'omosessuale e l'omosessuale che rinfaccia all'ebreo la sua origine etnica.

Mayer sfiora continuamente con finezza ma non affronta mai di petto le ragioni di quel fallimento dell'illuminismo, quel rapporto fra uguaglianza e diversità il cui nodo irrisolto è lo scoglio contro il quale noi rischiamo ora di naufragare. Alla tirannide dell'identico, che sempre più si afferma, fa oggi da contraltare opposto ma complementare un'enfasi della trasgressione, che rende vano ogni giudizio di valore senza peraltro scuotere realmente il potere del livellamento universale. I tre esempi di diversità emarginata messi in luce da Mayer si avviano per fortuna, almeno sul piano teorico, ad appartenere al passato, nonostante le discriminazioni feroci che ancora si oppongono, in numerosi settori dell'esperienza pratica, all'emancipazione femminile e

all'accettazione paritetica dell'omosessuale e nonostante i residui, talora ancora intensi, di antisemitismo. La gravità di tali fenomeni è ovvia, al pari della necessità di combatterli, ma ciò non toglie che le tre categorie di diversi ritratte da Mayer non costituiscono più alcuno scandalo per il pensiero, non si pongono in alcun contrasto con alcun modello di universalità umana, con alcun giudizio di valore, non costituiscono, almeno sul piano teoretico, problema. Non sono più i diversi per eccellenza, l'oggetto primario dell'esclusione. Altri sono i nodi ancora irrisolti che si pongono all'illuminismo, evocando l'ombra del suo fallimento con lo spettro della loro irresolubilità. E' l'individuo stesso, la singolarità in sé, che rischia di apparire diversità o eccezione. Non a caso la più bella pagina di Mayer è quella che, riallacciandosi a Montaigne, accenna ai mostri, alle esistenze di cui viene negata o almeno messa in dubbio l'appartenenza stessa al genere umano. Il meccanismo sociale crea di continuo i suoi diversi da emarginare, dai malati mentali ai vecchi ai subnormali; popoli interi vengono massacrati con un'indifferenza inversamente proporzionale alla loro rilevanza politica del momento, tutti ricordano giustamente i famosi atleti israeliani assassinati a Monaco ma quasi nessuno ricorda gli oscuri passeggeri assassinati a Lod. La diversità eclatante può diventare a sua volta un comportamento obbligato e redditizio, come accade con le remunerative esibizioni di disinvoltura erotica; una minima infrazione alle regole di gruppo, quale il rifiutarsi di recensire un libro o di frequentare un ambiente che in quel momento sono venuti a noia, fa scattare un processo di esclusione ben più di una violazione al codice sessuale o a quello penale. I diversi non sono tanto coloro la cui voce resta in minoranza o viene confutata, quanto coloro che non riescono nemmeno a far sentire la loro voce e della cui voce il dibattito sociale organizzato non prende atto. Finch, Morselli era vivo, egli era evidentemente così diverso rispetto alla situazione culturale dominante da venir ridotto, quale scrittore, all'inesistenza; la sua sorte è certo condivisa da molti altri calpestati e ignoti, cui neppure il tempo trova modo di render giustizia.

Mayer non si confronta con quelle diversità che si pongono in conflitto violento con ogni modello dell'universale-umano. L'illuminismo vacilla anche perché, non riesce a trovare una soluzione al contrasto fra il rispetto che esige l'anomala disperazione di Raskolnikov il quale uccide una vecchia a colpi di scure, e il rispetto che esigono quella sua vittima e la legge che deve tutelarla dalla disperata violenza del suo assassino. Alla fine del famoso film "Il mostro di Disseldorf" l'omicida sessuale catturato dai banditi, che vogliono fare giustizia sommaria di lui anche perché, i suoi crimi hanno provocato uno stato d'assedio poliziesco che intralcia la loro consueta attività criminale, prorompe in una straziata confessione della spinta che lo muove ai suoi orribili delitti. Anche quel grido va ascoltato, perché, è la voce di un'umanità mostruosamente diversa, fino al delitto, dall'universale-umano, ma non inumana nella sua sofferenza. L'illuminismo fallisce quando al colpevole, che è necessario punire

secondo la legge e porre in condizioni di non nuocere, viene negata la dignità dell'umano. Un esempio clamoroso di diversità sono oggi i terroristi tedeschi, che forse rifiutano atrocemente i valori e i principi sui quali si regge o dice di reggersi il mondo perchè, il mondo appare loro una colloidale, anonima e totalitaria S.P.A. nella quale si stemperano ogni differenza, ogni opposizione ed ogni alternativa. A parte i forsennati che li esaltano, l'opinione media esclude i terroristi da ogni diritto. Il problema più angoscioso che pone la loro morte nei carcere di Stammheim non è più tanto quello di appurare se essi siano stati assassinati o se si siano suicidati, ma è l'indifferenza o il compiacimento con i quali l'opinione pubblica si mostra pronta ad accettare o ad approvare il fatto che essi possano essere stati uccisi.

L'illuminismo si prefiggeva la meta di un mondo liberato, di libere genti su libero suolo strappato al mare, come dice Faust. Nella sua strada ha trovato le infinite diversità del mondo: dapprima ha cercato di piegarle al suo modello di ragione universale, poi ha messo in dubbio questo suo tentativo. Dopo aver identificato la propria civiltà con l'universale e avere così spezzato civiltà diverse, si è dovuto chiedere se e sin dove esista un universale, se sia lecito imporre i rubinetti e l'alfabeto, la Bibbia, il whisky e il fucile. Ma su questa strada del dubbio senza fine ha dovuto e deve pure chiedersi se sia legittimo abolire con la forza i pregiudizi e le segregazioni razziali, coartare diversità di sentire per sanare ingiuste disuguaglianze, esautorare il seguace della setta che, in nome della sua fede, vorrebbe impedire la trasfusione di sangue che salva la vita a suo figlio. E' in questo groviglio inestricabile di liberazione e di prevaricazione - di emancipazione che può condurre a nuove forme di dominio

e di violenza che può liberare forze conculcate - che il pensiero illuminista rischia di perdersi, perchè, non sa più che cosa sia giusto. Il luminoso diritto dell'uomo faustiano alla felicità e all'armonia mal si concilia col diritto dell'uomo di Strindberg alla dissonanza e alla negatività. E' l'incapacità di ascoltare entrambi che ci può far perire, anche se Dostoevskij ci ha già indicato la giusta strada fra la crudele diversità di Raskolnikov e la crudele uniformità del penitenziario siberiano: l'amore di Sonja, la carità.

"Quando l'uguaglianza diventa prigionia"

"Corriere della Sera"

11 novembre 1977.

Il tempo di Carlos.

"Grande fu allora la nostra vita, Carlosé" dice il verso di una poesia di Rafael Alberti indirizzata a Carlos J. Contreras ossia a Vittorio Vidali, comandante di quel quinto reggimento ch'era stato il nucleo dell'esercito popolare della guerra civile spagnola e nel quale aveva militato pure il poeta che, quasi trent'anni dopo, rivolge un fraterno omaggio all'"alta mano" dell'amico che aveva modellato lo splendore di quei giorni lontani, il volto della Spagna divenuto, nella notte del mondo, il volto stesso della speranza. La lirica di Alberti apre, come un'epigrafe, uno dei molti libri che Vidali ha scritto in questi anni, con una tumultuosa e ruvida forza plastica, pari all'intensità della sua vita e forse incalzata da una sfida al tempo, da un'ansia di non riuscire a dire tutto. Giunto alla strana stagione della vecchiaia, un uomo che ha dedicato la sua esistenza alla rivoluzione s'interroga sul lungo cammino, raccoglie e ricompone i frammenti della sua esperienza che la sua avventurosa odissea sembra aver disperso per il mondo e travolto della polvere sanguinosa di eventi tragici e capitali, ricostruisce la sua storia personale che si è sempre svolta, come dice un paragrafo dell'ultimo libro, nell'occhio del ciclone, identificandosi col filo rosso della grande Storia. Da un rivoluzionario nasce uno scrittore, dalle cose e dalle azioni nascono le parole che vogliono darne testimonianza, spigolose al pari di esse e com'esse squadrate con l'accetta. In questi anni Vidali ha scritto molti, forse troppi libri, che talora s'incrociano e si sovrappongono, come tronconi ancora frammentari di un'autobiografia le cui tappe coincidono con le situazioni nelle quali si è giocata, di volta in volta, la partita della rivoluzione mondiale. Sono libri, diari, ricordi e discorsi, che vanno dalla resistenza al fascismo nel primo dopoguerra alla difesa della Spagna repubblicana, dall'attività clandestina nei più vari paesi alla lunga esperienza messicana, dal soggiorno negli Stati Uniti ai viaggi nell'Unione Sovietica, dall'apparato comunista internazionale ai più diversi movimenti di liberazione, specialmente latino-americani. Vittorio

Vidali, alias Carlos Contrerasé alias Enea Sormenti, alias Jacopo Zender, alias..., avuto in tasca la tessera dei partiti comunisti dei più svariati paesi e il passaporto di numerosi stati, è stato protagonista della guerra di Spagna e amico di Sacco e Vanzetti, ha lottato con la mafia americana ed ha avuto nell'organizzazione internazionale comunista, durante gli anni staliniani, un ruolo tale da far sorgere qualche voce di una sua presenza nella preparazione dell'assassinio di Trotskij. Anomalo rispetto al comunismo italiano, egli si è mosso fra la familiarità cosmopolita col movimento internazionale e l'attaccamento al luogo d'origine, Trieste o meglio Muggia, la piccola cittadina veneta nei pressi di Trieste in cui è nato nel 1900. La sua vita, che appartiene alla storia di tutti ed è divenuta una leggenda di se stessa, è una sintesi di fantasiosa avventura e tenace impegno quotidiano, d'invenzione ribelle e laconica disciplina, di poesia ed apparato.

Entrato nel 1917 nella Federazione giovanile socialista e nel 1921 nel Partito Comunista, Vidali fu più volte aggredito, torturato e processato nel 1919 per la sua militante attività antifascista. Espatriato clandestinamente nel 1921 in Germania per svolgere una missione clandestina, fu internato nel campo di Cottbus da cui riuscì fortunatamente a fuggire. Ferito gravemente dai fascisti ad Alessandria, arrestato dopo la marcia su Roma, rimesso in libertà nel 1923, dovette nuovamente espatriare, prima in Algeria e poi negli Stati Uniti, dai quali fu espulso nel 1927 per "attività sovversiva". Militante di primo piano in Spagna e nell'URSSé in Germania e in Francia, in Austria e in Belgio, fu dal 1934 al 1939 in Spagna, leggendario commissario politico e comandante del quinto reggimento, animatore della resistenza spagnola. Emigrato politico in Messico dal 1939 al 1947, fu un dirigente dell'Alleanza antifascista "Giuseppe Garibaldi" operante in tutto il mondo e commentatore di politica mondiale nel quotidiano "El Popular", con gli articoli ora tradotti dallo spagnolo e editi nel volume "La guerra antifascista" (Milano 1973).

Tornato in Italia con un viaggio attraverso l'Atlantico, Murmansk, Mosca, Budapest e Belgrado, divenne nel 1948 segretario del partito comunista di Trieste e svolse un ruolo di primo piano nei rapporti col titoismo. Deputato (1958-63), senatore (1963-68), è ora membro del Comitato Centrale del P.C.I. I principali libri che in questi anni ha raccolto sulla sua esperienza sono "Il Quinto reggimento" (1973), "Patria o muerte venceremos" (in collaborazione con Laura Weissé 1973), "Diario del Ventesimo Congresso" (1974), "Spagna lunga battaglia" (1975), "Dal Messico a Murmansk" (1976), "Giornale di bordo" (1977) e "Missione a Berlino" (1978).

Nella sua pur frammentaria autobiografia la milizia rivoluzionaria sembra ricostituire quell'unità della persona che la nostra crisi storica ha aggredito così duramente. Se l'eroe moderno per eccellenza è il precario io borghese, che va perdendo progressivamente la propria identità e che va frantumandosi in un'anonima dispersione dei propri brandelli psicologici, il rivoluzionario senza nome - ovvero colui che sa rinunciare a se stesso per una causa che trascende la

sua privata soggettività - appare l'uomo capace di ritrovare un'autentica individualità proprio nel superamento della preoccupazione personale. E' tale capacità che consente di tenersi saldamente in pugno nella tempesta della storia, di conservare caparbiamente un senso alla propria vita, senz'abbandonarla mai all'assurdo ed al caos. La grandezza epica rimpianta da Alberti e identificata da lui in Carlos è l'esempio di un'umanità integra nei suoi valori ed affetti, nel coraggio e nell'erosé nel rapporto con gli altri - ossia l'esempio di una totalità classica di vita. Ma questa classicità, negli anni di Hitler e di Staliné può essere anche una tentazione terribile, e cioè il tentativo - eroico ma totalitario - di subordinare la vita, con tutta la verità delle sue dissonanze e lacerazioni, a un fine monolitico e spietato. Classica è un'umanità che sottomette la diversità individuale a un modello superiore, facilmente incline a pervertirsi in uniformità tirannica. L'azione e la vita di Vidali si collocano, nel loro momento più significativo, nel periodo dello stalinismo, al quale Vidali fu fedele pur essendo sul punto di divenirne una delle innumerevoli vittime e al quale egli rivolse una lucida critica pur senza accordarsi al coro tardivo della destalinizzazione. Anche nell'ultimo libro "Missione a Berlino" (edizioni Vangelista, pagine 155, Lire 3300), che rievoca una giovanile attività clandestina in Germania e soprattutto ambiente e vicende dell'organizzazione comunista in Russia e nell'illegalità, Vidali appare intento ad evitare l'antitesi fra stalinismo e anarchismo o riformismo, a conciliare ortodossia partitica e creatività ribelle, integrazione epica del singolo nel tutto e affermazione lirica dell'individuale

E' da questa contraddizione mai esibita che è nato uno scrittore diseguale ma incisivo, autore di uno splendido libro unitario - "Il diario del Ventesimo Congresso" e di un libro ancora "in fieri", diviso in provvisori volumi, spezzoni diaristici e blocchi di un'autobiografia incompiuta che vanno dall'intensa poesia dei ricordi d'infanzia alla pregnante testimonianza politica e, talora, alla grezza elementarità di un materiale documentario non rielaborato. Dal rivoluzionario è nato uno scrittore, non un intellettuale: Vidali non teorizza bensì narra e rappresenta, cala direttamente le sue analisi nei fatti e le vive nel gesto, nel particolare fisico. Nonostante qualche indulgenza al tono eroico, "nell'ombra felice delle spade", come scrive Alberti, la vita appare realmente grande perchè, illuminata da una tragica e calma chiarezza, dalle nitide certezze che salvano dallo smarrimento e permettono non solo di fronteggiare la morte, ma anche di dedicare ogni energia per assicurare al soldato il collegamento con la famiglia e l'arrivo della posta, per fare di lui un fine e non un mezzo della lotta. Questa dimensione epica consente a Vidali di rendere, con la semplice naturalezza delle cose, gli affetti e il coraggio, la nuda violenza dell'evento e la sobrietà del gesto che lo affronta. Discontinua e poliedrica nella sua apparente elementarietà, la pagina di Vidali è ingenua e sottile, delicata e violenta, impetuosa e sorniona, sbrigativa e ironica; non teme franchi accenni alla brutalità, non riesce ad evitare qualche

caduta nella rozzezza ma sa innalzarsi a una complessa psicologia onirica e a un'assoluta purezza di sentimenti. Le figure della tenerezza familiare, specie quella materna, sono il punto di partenza ma anche d'arrivo del rivoluzionario, il paradiso perduto da riedificare in una società liberata dall'ingiustizia che lo soffoca. Nessun viaggio ha mai portato così lontano il militante rivoluzionario come il trasloco da Muggia a Trieste compiuto da ragazzo con la famiglia su un carro sgangherato; il piccolo braccio di mare del golfo di Trieste che separa quest'ultima da Muggia divide Vidali dal paradiso dell'infanzia a cui ogni rivoluzione, ci ha insegnato Bloch, deve approdare e che costituisce il nucleo di quell'integrità della persona capace di affrontare la lotta.

Anche per Vidali quell'integrità s'è incrinata; nell'ombra felice delle spade si celava anche lo spaventoso Leviatano stalinista ossia la perversione dell'epicità. Nell'asciutta poesia invernale del "Diario del Ventesimo Congresso" Vidali ritrae la tremenda realtà staliniana nelle sue vittime e nei suoi sopravvissuti, protesta per l'autoritarismo stalinista col quale viene improvvisamente imposta la destalinizzazione e capisce che inizia un'epoca non solo di revisione ma anche di incertezza e di accomodamento, che segnerà la fine del tempo di Carlos e della sua "vita grande". Ammette che, per capire ciò che succede al Congresso, deve attendere l'arrivo a Mosca del "Corriere della Sera", ma sceglie quale motto per il "Diario" un detto di Stalin sull'immortalità del popolo e sulla caducità dei capi. Anch'egli è irretito in quella contraddizione, e forse i suoi ricordi non si saldano in un'autobiografia compiuta perchè, quest'ultima dovrebbe rivelare troppe cose di quel sangue e di quelle lacrime di cui gronda pure la storia del cammino e che la frammentarietà lascia avvolte nella reticenza.

In un momento in cui non sembra sussistere quella chiarezza del confronto di cui è vissuta la sua grandezza, è difficile che Vidali, alieno sia dall'accomodamento sia dall'estremismo, trovi un posto. Talora, come nel diario cubano, egli guarda alle rivoluzioni ancora in fase dinamica oppure si rivolge ai mitici anni Trenta. Può darsi ch'egli in tal modo corra il rischio di divenire un monumento di se stesso, di ammorbidire nella seduzione della parola quella che fu la durezza dell'azione. Ma lo sguardo del vecchio rivoluzionario che vede Muggia, la sera, sparire nell'ombra oltre il golfo ha la limpida poesia di una vita spesa tutta nella battaglia, forse anche l'ironico e struggente amore per le cose di chi si accorge di aver avuto così poco tempo per fermarsi a goderle e a guardarle. Il senso della vita rimane però sempre la rivoluzione: questa, dice Vidali in "Missione a Berlino", divora i suoi figli come Saturno, ma continua incessantemente a generarne altri e altri ancora, senza fine.

"La rivoluzione come avventura"

"Corriere della Sera"

6 aprile 1978.

L'inesauribile catasto del frammentario.

La vita, scrive Musil nei suoi sterminati "Diari" editi ora da Adolf Fris, con titanica acribia e puntigliosa completezza, non dimora più nella totalità, in un Tutto organico e concluso. Nell'"Uomo senza qualità", il grande romanzo musiliano che si propone di rappresentare l'intera realtà nel suo mutevole divenire ed è perciò destinato a rimanere un frammento perennemente incompiuto, ci si chiede cosa sia la bellezza, che è sempre bellezza di un particolare, e si osserva che una curva può apparire bella soltanto se si riesce ad intravedere il cerchio di cui essa è parte e che la racchiude dandole un senso. Ma ogni realtà, nel mondo di Musil, è inesorabilmente aperta, e dietro l'infinito di cielo e mare non c'è niente, nient'altro che i raggi del sole i quali rimbalzano sull'acqua. Oltre o dietro le cose, fluttuanti in un immenso squarcio sul nulla, non c'è un significato che le ordini e le componga in un'armoniosa unità; il romanzo stesso non ha un centro, una fine, così come non ha un centro l'anello che Clarisse, il personaggio femminile ricalcato sul modello di Nietzsche, si sfilava dal dito, ha un centro l'Azione Parallela, la trama principale del racconto che ruota intorno a un vuoto, che è dunque costruita sul niente. L'illimitata incompiutezza della vita, che si protende e si dissolve nel mare dell'incerto e dell'eventuale, fa male, brucia come una freccia nel fianco, ma questa nostalgia dell'intero non offusca in Musil la consapevolezza che, nella realtà contemporanea, l'intero è andato perduto e il senso unitario della vita s'è reso irreperibile.

Interprete della decadenza europea, Musil è uno dei primi scrittori i quali prendono coscienza che la disarticolazione della totalità spezza il grande stile classico e, con esso, quella violenza metafisica la quale, secondo Nietzsche e Heidegger, è implicita in ogni grande stile. Quest'ultimo è la capacità della poesia di ridurre il mondo all'essenziale e di dominare il brulicare del reale in una laconica unità di significato; il grande stile costringe e comprime le dolorose dissonanze della vita ed anche le sue riottose diversità nella compatta armonia della forma. Durante tutta la sua esistenza Musil attende alla stesura del suo capolavoro, "L'uomo senza qualità", nell'ironico e struggente tentativo di scrivere un romanzo totale che non si disperda nella centrifuga molteplicità delle cose e che insieme non rinunci a inseguirle nella loro incessante metamorfosi, nella loro fluida potenzialità riluttante a irrigidirsi in una forma definitiva. Se "L'uomo senza qualità" è l'espressione poetica di questa ricerca d'una rappresentazione totale e sempre "in fieri", esso è a sua volta accompagnato dalla quotidiana scrittura dei "Diari", anch'essi senza fine. Si tratta di più di mille fittissime pagine che accompagnano e sorreggono l'inesauribile progetto del libro totale; ad esse Fris, ha aggiunto, dopo aver risolto con un lavoro di anni gli ardui problemi posti dalla loro decifrazione e

dal loro ordinamento, un suo commento che sopravanza di ben 400 pagine le 1026 del testo, spiegando e chiosando ogni accenno musiliano in un'espansione che abbraccia tutti i riferimenti personali, letterari e storici possibili.

Utilissimo nella sua funzione esplicativa, l'apparato di Fris, assume anch'esso l'accento di una letteratura intesa quale commento senza fine. "Lo scrivere," egli dice nella sua prefazione, "è più importante dell'opera, lo scrivere è l'opera." Forse ogni grandezza poetica contemporanea nasce quale commento, commento a un libro reale assunto a pretesto per la scrittura oppure a un libro immaginario come piace a Borges o a quel libro assente di cui parlava Mallarmé. "I Diari" di Musil sono una monumentale microanalisi del minimo, di quella "anarchia degli atomi" la quale sconvolge la gerarchia della vita e la gerarchia del discorso che dovrebbe organizzare la vita in un ordine e in un significato: la parola, scrive Musil, acquista una sovrana autonomia emancipandosi dalla frase, la frase si affranca a sua volta dalla pagina e ne oscura il senso, la pagina si afferma a spese del tutto, "l'intero non è più un intero". Questa "disgregazione della volontà" è pure un disordine liberatorio, in quanto disarticola la prevaricatrice compostezza di una volontà tesa ad imporre una gerarchia unitaria e unificante ad ogni particolarità ribelle. L'anarchia degli atomi restituisce la "libertà dell'individuo", la "vibrazione e l'esuberanza della vita" nuda e selvaggia, e ristabilisce, nel brulicare non più imprigionato delle singolarità, una sorta di parità e uguaglianza, di "eguali diritti per tutti". La totalità, dice Musil, non vive più, ogni tentativo di ricostruirla può essere solo "posticcio, calcolato, inautentico, artefatto" e può apportare alla vita soltanto "paralisi, esaurimento, rigidità cadaverica". Della totalità, del significato della vita rimane unicamente la nostalgia, consapevole che l'intero è celato in un'eclissi e che il significato è inafferrabile, sempre altrove e latitante.

Inesauribile miniera di materiali disparati, i "Diari" vogliono "imitare l'incompiuto", e si protendono in tutte le direzioni: abbozzi poetici, note intime, aforismi, saggi, estratti di letture, appunti, notizie di cronaca. Il loro tema, in queste variazioni senza sosta, è lo scoglio contro il quale continua ancor oggi a infrangersi, in una contraddizione irrisolta, la letteratura: la consapevolezza che non è più possibile imporre alle cose una camicia di forza che faccia di esse dei simboli di un universale postulato dal pensiero, violando così la loro diversità, e la consapevolezza che, se si rinuncia a proiettare arbitrariamente sul caos delle diversità vitali un significato universale, si finisce per appiattire la vita in un'immediatezza indistinta e per annegare la poesia in questo limaccioso fluire. Come quasi tutti gli scrittori che hanno detto, almeno finora, l'ultima grande parola della poesia sul mondo, Musil è sul limitare: prende congedo dall'unità e dall'integrità della vita con una nostalgia che non rinuncia alla loro esigenza, commisura il particolare disgregato col metro della totalità infranta, constata la frantumazione facendo trasparire la sofferta assenza dell'intero e di un

valore unificatore. Sa che l'essenziale s'è rifugiato nel dettaglio marginale e che, in un mondo in cui "la falsità prende corpo e assume il posto del genio", l'unica autenticità possibile consiste nel confronto consapevole con l'inautentico immanente alla nostra vita.

Musil si educa alla freddezza, assume il contegno di un "Monsieur le vivisecteur" confinato in una "regione polare" e intento ad un'attività scompositiva: osserva le cose "disarticolandole" e spogliandole dei loro nessi consueti, per afferrarne la realtà segreta, "retrostante". L'io che scrive questi "Diari" sa di essere uno stadio antropologico provvisorio, una fase transitoria dell'individualità, il precursore di una forma dell'uomo ancora in via di formazione. Se questa coscienza di essere un ponte verso il futuro gli viene da Nietzsche, egli cerca di derivare da quest'ultimo pure la "leggerezza alcionia" e la "chiarità settembrina" dello sguardo aperto senza paura sul vuoto e sul mutevole.

Il particolare viene affrancato dalla totalità costrittiva e ogni organismo risulta un "complesso gangliare", privo di un unico centro. Fittizia risulta anzitutto l'unità dell'io, ridotta a condensazione o somma dell'oscuro "sentimento comune" dei triliardi di cellule che compongono l'individuo. Ma se l'io appare il risultato sempre provvisorio di un'addizione, il prodotto di una "zona gangliare" giunta a un certo grado di transitoria autoconsapevolezza, aldilà di esso Musil s'affanna a distinguere un'indefinibile e indicibile "anima", una dimensione assoluta dell'esperienza che l'estasi libera dai limiti della socialità quotidiana e che è rivolta a quell'inaccessibile "eros della lontananza" di cui ogni persona amata è, per l'amante, un messaggero. Se la singolarità è cangiante come l'assetto delle cellule o come le api, il cui grado d'individualità varia a seconda ch'esse si trovino isolate o nell'alveare, l'anima punta all'assoluto ed a liberarsi dalle catene della causalità. Ma chi esce dall'ordine di quelle catene viene a trovarsi, secondo la logica sociale, nel puro spazio delle possibilità ossia nel vuoto vertiginoso della follia, come Nietzsche o come Alice, il reale modello di Clarisse, o come Clarisse medesima nel romanzo.

La realtà evocata nei "Diari" è un vastissimo campo di relazioni e interazioni, in cui non si agisce ma si reagisce, in cui sentimenti ed oggetti sono grandezze variabili a seconda del contesto e in cui un medico analizza impersonalmente una vagina alla seduzione della quale soggiacerà passionatamente poco più tardi, in conformità al mutare della situazione. Talora si prova un senso di vanità dinanzi a queste mille pagine nelle quali la vita è una forma vuota indifferente ai contenuti, frustrante come un immenso taccuino e forse sterile come ogni sacrificio della realtà al libro. Anche Musil prova nostalgia, pur deridendola, per la "zia Omero" e cioè per Sigrid Undset, la scrittrice norvegese capace di ingenuo e colorito colore epico, di narrare la vita all'indicativo e non solo al congiuntivo, come egli sa di essere invece costretto a raccontare. Ma a riscattare il suo infinito catasto del frammentario interviene lo struggimento

per la totalità perduta, l'angoscia del poeta la cui esistenza è una "corsa di piccoli puntini che s'inseguono e s'incalzano sulla sottile striscia della vita per svanire, alla fine, in un'improvvisa e imprevista buca" che li inghiotte.

"Robert Musil. La vita nel vuoto"

"Corriere della Sera"

8 maggio 1978.